



Effervescence sociale et virtuosité dans l'opéra italien à l'époque de Haendel

Camille Lévêque

► To cite this version:

Camille Lévêque. Effervescence sociale et virtuosité dans l'opéra italien à l'époque de Haendel. Art et histoire de l'art. 2012. dumas-01144608

HAL Id: dumas-01144608

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01144608>

Submitted on 22 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives| 4.0 International License

Camille LEVEQUE

Effervescence sociale et virtuosité
dans l'opéra italien à l'époque de Haendel

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'Art

Spécialité : Histoire de l'Art et Musicologie

Parcours : Préparation CAPES Education Musicale et Chant Choral

sous la direction de M. Yves RASSENDREN

Année universitaire 2011-2012

Camille LEVEQUE

**Effervescence sociale et virtuosité
dans l'opéra italien à l'époque de Haendel.**

Volume I

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'Art

Spécialité : Histoire de l'Art et Musicologie

Parcours : Préparation CAPES Education Musicale et Chant Choral

sous la direction de M. Yves RASSENDREN

Année universitaire 2011-2011

Remerciements

En préambule de cette étude, je tiens à remercier les personnes qui m'ont apportée leur soutien durant cette année de recherche.

J'exprime tout d'abord ma gratitude à Yves Rassendren qui, en tant que directeur de mémoire, s'est toujours montré disponible et m'a guidée dans mon travail en me prodiguant de judicieux conseils.

Je remercie également ma famille et mon entourage pour son soutien et son aide dans les traductions, la mise en page et la relecture. Merci pour le temps précieux qu'ils m'ont accordé.

Enfin, je tiens à remercier Gilles Bertrand, professeur d'histoire moderne à l'UPMF, Fiona Livingston du Handel House Museum et pour finir Pierre Verdrager de la BNF, sociologue et amateur de musique, qui ont par moment aiguillé mes recherches vers des sources documentaires auxquelles je n'avais songé.

Sommaire

PARTIE 1 - ETAT DES LIEUX DE L'OPÉRA ITALIEN À L'ÉPOQUE DE HAENDEL	11
CHAPITRE 1 – UN ART SOCIAL	12
Rôle social de l'opéra italien.....	14
Comportement d'écoute au XVIIIe siècle.....	15
CHAPITRE 2 – UN ART CODIFIÉ	18
Le récitatif	18
Des normes établies devenues inaltérables	20
CHAPITRE 3 – UN ART TOTAL	22
CHAPITRE 4 – UN ART ITALIEN	23
Ouverture des premiers théâtres publics	23
Diffusion de l'opéra italien en Europe	25
PARTIE 2 - VIRTUOSITÉ VOCALE DANS L'OPÉRA ITALIEN	28
INTRODUCTION : ORIGINES DE LA VIRTUOSITÉ BAROQUE	29
CHAPITRE 5 – LES CASTRATS.....	32
Engouement pour les castrats en Italie.....	33
Physionomie propice à la virtuosité	34
Formation musicale des castrats	36
CHAPITRE 6 – LE BEL CANTO.....	37
Origines du Bel Canto	37
Les principaux représentants du style bel canto à l'époque de Haendel	38
Déclin du Bel Canto.....	41
CHAPITRE 7 – L'ARIA	42
Une forme au service de la virtuosité : L'aria da capo.....	42
Un air au service du drame : L'aria di paragone	44
PARTIE 3 - LA VOCALITÉ HAENDÉLIENNE	47
INTRODUCTION	48
CHAPITRE 8 – HAENDEL : UNE VISION COMPLÈTE DE LA VOCALITÉ DU DÉBUT DU SIÈCLE.....	51
Haendel : compositeur nomade.....	51
L'influence de ses contemporains.....	53
CHAPITRE 9 – LA VIRTUOSITÉ AU SERVICE DU DRAME.....	57
Mise en valeur d'un mot porteur de sens	57
Equilibre structurel	58

Figuralisme	60
CHAPITRE 10 – LA VIRTUOSITÉ AU SERVICE D’UNE VOIX.....	63
L’asservissement du compositeur à l’interprète.....	63
Tirer profit de l’interprète	64
CONCLUSION	69
SOURCES	71

Introduction

L'opéra est par excellence l'art de l'exhibition dans sa nature même. Le passage de la polyphonie à une expression individuelle marque un tournant majeur dans la fonction de l'art vocal. De plus, le monde de l'opéra est construit de décors fabuleux, de costumes somptueux ainsi que de voix virtuoses qui semblent parfois repousser les limites de l'homme. Il s'agit bien là d'un art d'exhibition quasiment divin. A Florence en 1600 naît le premier opéra qui nous soit parvenu. *L'Euridice* du poète Ottavio Rinuccini est entièrement mis en musique par le chanteur compositeur Jacopo Peri. Cet art nouveau permet à la fois de souligner la beauté de la poésie, mais aussi et surtout de mettre en valeur les chanteurs avec des traits virtuoses.

A cette époque, le modèle de l'opéra italien domine l'Europe, comme le souligne Isabelle Moindrot : « *Car tout au long du siècle, la forme dramatique qui rayonne sur l'Europe entière, c'est l'opéra seria*¹. » Il s'étend donc sur tout le continent excepté la France, malgré les tentatives obstinées de Mazarin pour intégrer l'art italien dans son pays. Les musiciens sont généralement formés à Naples, Venise, Bologne, Rome ou Florence, puis entament une carrière internationale, que nous pourrions presque comparer à celle des stars mondiales actuelles. Comme les artistes en résidence d'aujourd'hui, les différents théâtres se déchirent les grands castrats et les divas de renom. Un tel succès est expliqué par l'importance de l'opéra au XVIII^e siècle : il s'agit en somme de la distraction principale de l'aristocratie, qui « consomme » ce spectacle chaque semaine. Politiquement, l'art permet aux grandes familles d'étaler leur pouvoir aux yeux de tous. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la péninsule italienne est morcelée en plusieurs Etats d'importance inégale dirigés par des souverains aux moyens financiers contrastés. Certains princes se reposent sur leurs richesses anciennes, alors que d'autres cultivent leur autorité par la magnificence en poursuivant une politique active de rayonnement culturel et artistique. Ainsi, les riches

¹ MOINDROT, Isabelle. *L'opéra seria ou le règne des castrats*. p.7.

familles sont souvent de grands mécènes qui soutiennent la création, développant ainsi la quintessence de tous les arts. Déjà dans ses peintures, Vasari (1511-1574) exaltait les Médicis au Palazzo Vecchio de Florence². C'est aussi le cas à Rome : « *Dès les années 1530, la papauté a renoué avec une politique urbaine de splendeur monumentale qui s'épanouit ensuite aux XVIIe et XVIIIe siècles. Elle entend utiliser l'art et le beau pour glorifier son pouvoir et défendre la primauté du catholicisme*³. » L'architecture n'échappe donc pas à cette folie des grandeurs. En témoigne également les trompe-l'œil de Pierre de Cortone (1596-1669) qui permettent de faire éclater les structures et de prolonger les monuments. Au palais des Barberini, une célèbre fresque orne le plafond du salon à *La gloire des Barberini*⁴. Le faste est encore de mise dans l'évolution des théâtres, avec en 1632 l'inauguration dans ce même palais d'une salle accueillant jusqu'à trois mille personnes. Il est aisé de comprendre la place primordiale accordée à la musique vocale virtuose : dans cette quête de l'autorité par la magnificence, l'intensité du chant s'avère être une arme redoutable. De plus, l'Italie est, dès la Renaissance, un pays de virtuoses avec ses organistes, clavecinistes ou joueurs de luth recherchés dans toute l'Europe. Le culte du faste, de l'inaccessible associés à cette vélocité d'origine seront matières au développement de la virtuosité vocale propre à l'époque baroque. L'opéra n'est donc pas seulement créé dans un but esthétique, il a aussi une visée politique.

La production opératique à l'époque baroque plus qu'à n'importe quelle période doit être rapide et abondante. Ainsi, nous pouvons voir que la création de Haendel, proche des deux mille arias, représente plus de trois fois le nombre de lieder que Schubert a composé dans sa vie : la production de ce début de XVIIIe siècle est globalement plus fertile. La principale cause est sociale, avec un public qui « consomme » littéralement ce divertissement. Un opéra est monté une fois, il connaît plusieurs représentations, puis rapidement le théâtre et le public réclament quelque chose de nouveau. Les compositeurs doivent donc produire rapidement, ce qui incitera plusieurs d'entre eux, dont Haendel, à

² Annexe 1.

³ FIGEAC, Michel. *Le prince et les arts en France et en Italie, XVe-XVIIIe siècle*. p. 210.

⁴ Annexe 2.

avoir recours au plagiat, notamment de leurs propres airs. De même, les cantatrices recyclent certaines arias qui les ont particulièrement mis en valeur en les insérant lors de leur rôle suivant, dans un tout autre opéra. Ces airs récupérés et redonnés à plusieurs reprises pour mettre en valeur une voix sont appelés airs *di baule* (de valise). Finalement, chacun trouve son compte dans ce plagiat : le public apprécie de réentendre un air qu'il connaît, le compositeur se sent flatté d'être plagié, et le chanteur exploite au mieux ses capacités vocales avec des courbes mélodiques qui lui sont favorables. Le seul à pâtir de l'aria *di baule* est le drame qui perd de sa cohérence. Hiérarchiquement, nous pouvons « classer » les protagonistes de l'opéra, avec en tête le chanteur, qui est le cœur de l'opéra et sans qui rien n'existerait. Il est au-devant de la scène, il est adulé et de lui dépend souvent l'approbation ou non du public. A Londres, où les divergences de cachets sont sans doute les plus prodigieuses, une grande cantatrice est rémunérée entre deux et dix fois plus qu'un compositeur, et dix fois plus qu'un librettiste. En deuxième lieu de cette classification vient le compositeur qui peut demander à son librettiste d'adapter les vers pour souligner la structure musicale de l'opéra mais aussi et surtout pour faire valoir la voix d'un de ses interprètes.

L'étude qui va suivre n'est que le premier volet d'une recherche plus large sur la virtuosité et la rivalité des cantatrices de Haendel qui sera finalisée en 2013. Dans ce premier travail, nous aborderons le drame lyrique italien d'un point de vue social et nous nous questionnerons sur l'emprise de la virtuosité vocale sur le langage musical opératique. Nous fixerons les bornes chronologiques de 1660 à 1760, c'est-à-dire le siècle de Haendel, bien que quelques informations indispensables concernant la première moitié du XVII^e siècle seront développées pour éclairer notre propos.

Nous pouvons définir la virtuosité vocale par l'exceptionnelle maîtrise technique de son instrument et la démonstration de capacités phonatoires hors normes. L'idée de virtuosité inclut non pas la notion de perfection, mais plutôt celle de singularité. Etymologiquement, le mot provient du latin « *virtus* » qui signifie mérite, mais le terme de « *virtuoso* » apparaît à la Renaissance en Italie pour désigner un artiste particulièrement talentueux. Même si le mot n'apparaît que tardivement, on trouve quelques tournures virtuoses dans les œuvres vocales du moyen-âge, comme le souligne Gérard le Vot dans *Le chant médiéval et la virtuosité vocale*. Il nuance néanmoins son propos en concluant que

« Si la virtuosité existe dans le chant médiéval, elle ne procède pas des mêmes fondements esthétiques que celle de notre époque. Elle est pour l'essentiel relative à la seconde acception du mot, à savoir une habileté dans l'invention⁵ » (Gérard le Vot donne deux significations relatives au terme de virtuosité, la première étant la plus commune, la vélocité de l'interprète, et la seconde concernant davantage le compositeur et sa sensibilité artistique). Enfin, selon Vladimir Jankélévitch la notion de virtuosité est indissociable de celle de soliste : « Le virtuosisme implique le solisme qui exalte la géniale solitude du héros⁶ ».

Dans notre étude, nous nous intéresserons à la virtuosité dans son acception la plus courante, c'est-à-dire l'agilité vocale d'un interprète soliste, en nous demandant si la virtuosité est une fin en soi ou un moyen d'expression dramatique. Pour répondre à cette question, nous commencerons par étudier l'emprise de la virtuosité sur l'opéra italien. Quand le compositeur du début du XVIII^e siècle juge-t-il probant d'écrire un trait vocalisé dans son air ? Dans quelle mesure la virtuosité met-elle en valeur le drame, ou à l'inverse quand lui porte-t-elle préjudice ? Quand et jusqu'où le chanteur peut-il influencer sur le drame ? Où se situe Haendel, grand représentant de l'opéra italien, par rapport à ses contemporains ? C'est ce que nous analyserons dans notre étude.

Nous traiterons dans un premier temps l'opéra italien avec ses particularités comme sa place sociale en Italie, le drame lyrique représentant à l'époque la principale sortie mondaine de l'aristocratie. Nous verrons aussi comment les codes structurels du *dramma per musica* sont ancrés dans les mœurs, à tel point qu'il semble impensable pour les compositeurs de l'époque d'en changer la forme. Ce spectacle total mettant entre autres en scène de somptueux décors et une machinerie perfectionnée jouira d'un tel succès qu'il s'étendra progressivement à l'Europe.

⁵ PENESCO, Anne. *Défense et illustration de la virtuosité*. p. 48.

⁶ JANKELEVITCH, Vladimir. *Liszt et la rhapsodie, Essai sur la virtuosité*. p. 27. Cité dans 52 *Analyse musicale Invention musicale et virtuosité – Musique mixte*, décembre 2005.

Nous poursuivrons notre étude en nous attardant sur la virtuosité qui se développe dans ce fabuleux théâtre et qui prend ses racines dans la polyphonie. La recherche du merveilleux qui caractérise l'époque baroque joue un rôle majeur dans cette course à la virtuosité : la quête de singularité dans les timbres est assouvie grâce au castrat, élément fondamental du bel canto.

Pour finir, nous nous intéresserons au traitement de la virtuosité chez Haendel, compositeur qui représente une vision complète de la vocalité du début du XVIIIe siècle.

Partie 1

-

Etat des lieux de l'opéra italien à l'époque de Haendel

Chapitre 1 – Un art social

A l'origine, l'opéra découle de deux formes littéraires de la Renaissance : la première est l'intermezzo, un drame déclamé avec quelques passages mis en musique. Contrairement à l'opéra, les différentes pièces musicales insérées dans le drame sont autonomes, et il n'y a pas encore d'association entre musique et drame. Selon Manfred F. Bukofzer, « *Alors que l'intermezzo juxtapose le drame et la musique, l'opéra les fond en drame en musique*⁷ ». La deuxième est le drame pastoral, dont découle l'appellation de certains des premiers opéras intitulés favola pastorale. Le cadre campagnard et bucolique met en scène bergers et créatures des bois comme dans *Aminta* (1573) de Torquato Tasso qui raconte l'amour du berger Aminte pour la nymphe Sylvie. *Il pastor fido* (1580) de Giovan Battista Guarini, composé pour rivaliser avec l'œuvre de Tasso, connu un succès international et inspirera plusieurs compositeurs du XVIII^e siècle, entre autres Haendel et Rameau.

L'opéra florentin voit le jour en 1598 avec la *Dafne* de Peri (1561 – 1633) sur un poème de Rinuccini. Musicalement, il ne reste que quatre pièces de ce premier opéra, dont deux écrites par le comte Corsi. L'*Euridice* du même compositeur et librettiste est donné à l'occasion du mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis à Florence en 1600. Il s'agit du premier opéra qui nous soit parvenu dans son intégralité. C'est donc à Florence que la monodie voit le jour suivant les idées de la Camerata Bardi, et que le *stile rappresentativo*, marquant la naissance de l'opéra, est employé pour mettre entièrement le drame en musique. Ce nouveau style a pour but de traduire le rythme naturel du débit de la parole et l'inflexion de la déclamation. Parallèlement, en 1600, Cavalieri compose à Rome *Anima e corpo*, une œuvre fondée sur un sujet sacré mis en musique dans le style profane de l'opéra. Cette œuvre hybride entre l'oratorio et l'opéra était considérée par Peri lui-même comme la première œuvre monodique, pourtant le récitatif de Cavalieri ne peut concurrencer avec l'expressivité de celui de Peri.

⁷ BUKOFZER, Manfred F. *La musique baroque 1600 – 1750 de Monteverdi à Bach*. p. 66.

La suite de l'histoire de l'opéra nous emmène à Mantoue où le fils du duc, appartenant à la famille Gonzague, commande en 1607 le premier chef-d'œuvre de l'opéra : l'*Orfeo* de Monteverdi. Cette œuvre mêle au *stile rappresentativo* d'autres formes musicales plus mélodiques. Chez Peri ou Caccini la primauté du texte ne laissait pas véritablement de place au chant. Pour Monteverdi, Orfeo signifie, de par son histoire où la musique occupe une place primordiale, la possibilité au-delà du récitatif d'établir la musique sous toutes ses formes : aria strophique, chanson à danser, ritournelle instrumentale ... Cette diversité de structure permet de coller au texte. Les passages les plus importants dramatiquement sont donnés dans le style récitatif. L'*Orfeo* représente un premier équilibre entre musique et drame. Le rôle principal est interprété par un ténor virtuose qui s'avérera être un pionnier du nouveau style monodique.

Après le développement à Florence puis à Mantoue de l'opéra dit « à récitatif » dans les années 1600, les spectacles se font petit à petit de plus en plus rares vers 1628 dans ces villes italiennes qui n'ont pas d'événements exceptionnels à fêter. De plus, le mélodrame est réservé à un cercle restreint et est trop éloigné de la vie populaire. Le public bourgeois reproche aux compositeurs le manque de tournures mélodiques dans leurs productions, ce qui entraînera le développement d'un opéra plus chantant principalement dans deux grandes villes italiennes. Tout d'abord à Rome dans les années 1620 avec la création du premier théâtre permanent par une grande famille de mécène : les Barberini. L'opéra romain avec chœur se révèle, et dans les années 1640 l'air et le récitatif se détachent, posant ainsi les bases du *recitativo secco*. Après 1660, l'école romaine disparaît progressivement car l'église s'y oppose constamment. Les romains vont se spécialiser dans la musique religieuse. La deuxième grande ville où l'opéra italien perce n'est autre que Venise avec, à partir des années 1640, le *dramma per musica* de soliste qui resplendit. Cet essor musical correspond ici encore à la construction d'un théâtre en 1637, le *San Casiano*, premier théâtre payant en Italie. L'opéra devient donc un spectacle pour grand public qui mise sur le côté spectaculaire plus que sur la vérité dramatique. C'est un opéra complexe, avec beaucoup d'intrigues et de personnages.

On peut constater que la virtuosité se fait de plus en plus présente au fil de l'histoire : à Rome déjà le drame est relégué au second plan pour privilégier le spectacle musical : « *la virtuosité vocale devient une fin en soi*⁸ ». Le compositeur et castrat Loreto Vittori nous donne un bel exemple de virtuosité pour l'époque avec son œuvre *Galatea*⁹ (1639). A Venise, bien que la majorité des œuvres dramatiques de Monteverdi ait été perdue, nous pouvons voir dans ses dernières productions - *Il Ritorno d'Ulisse in patria* (1641) et *L'incoronazione di Poppea* (1642) – une grande évolution dans l'écriture opératique comparée à *l'Orfeo*. Des sections chantées sont insérées pour rompre avec la monotonie du récitatif. Les fondations du Bel Canto, basé sur la distinction prononcée entre air et récitatif, viennent d'être posées.

Rôle social de l'opéra italien

Quand l'opéra voit le jour, il représente la principale distraction des grandes familles aristocratiques. Puis, avec l'ouverture des premiers théâtres publics dans les années 1630¹⁰ le drame lyrique touche un public plus large et devient accessible. L'architecture du lieu est adaptée à l'auditoire visé : lorsque l'opéra s'adressait à une classe princière, la salle avait la forme d'un amphithéâtre. Avec l'ouverture des théâtres payants, on voit venir au spectacle une foule hétéroclite qui oblige un aménagement de l'espace social. Ainsi la loge permet de montrer son appartenance au haut rang de la société. Dans son livre, Jean-François Labie compare le théâtre lyrique à une religion où les fidèles se rendent chaque semaine pour acclamer leur dieu : le chanteur. Cette métaphore rend compte de la place capitale et du poids social de l'opéra seria. De même, le président de Brosses en voyage en Italie assiste à plusieurs représentations et affirme que « *le premier et le plus essentiel de tous les devoirs est d'aller trois fois la semaine à l'Opéra*¹¹ ». Il se

⁸ BUKOFZER, Manfred F. *La musique baroque 1600 – 1750 de Monteverdi à Bach*. p. 72.

⁹ http://books.google.fr/books?id=cJKqz7jEi8C&printsec=frontcover&hl=fr&source=gb_s_g_e_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

¹⁰ Cf. Chapitre 4 : Un art italien. L'ouverture des premiers théâtres publics.

¹¹ DE BROSSES, Charles. *Lettres d'Italie* (1739-1740). Cité par MOINDROT. *L'opéra seria ou le règne des castrats*. p. 13.

trouve qu'une soirée à l'opéra durait au moins cinq heures. Ainsi une bonne partie de la semaine était consacrée à ce divertissement.

Comportement d'écoute au XVIIIe siècle

Actuellement, l'opéra italien du XVIIIe siècle peut paraître difficile à écouter, et cela parce que nos habitudes de spectateur ont changé. Dans ses écrits, Stendhal, fervent admirateur de l'Italie et de son art, témoigne des conditions d'écoute au XIXème : l'opéra s'entend partiellement et non d'un bout à l'autre. Il est entrecoupé de longues discussions mondaines, de déplacements d'une loge à l'autre. Ici plus qu'ailleurs nous pouvons parler d'un art social. « *Vous êtes au parterre, MM. les gardes du corps vous relèguent à la douzième banquette. L'on n'entend pas du tout ; l'on ne peut distinguer si l'acteur qui se démène là-bas est vieux ou jeune. Vous montez à votre loge : une lumière éblouissante vous y poursuit. Pour vous dédommager des cris de la Colbran, vous voulez lire le journal en attendant le ballet : impossible ; il n'y a pas de rideau* ¹²[...] »

Cette atmosphère bruyante dans les théâtres n'est pas une caractéristique propre au XIXe siècle. Elle est déjà frappante au XVIIIe : Durant le spectacle, le public vaquait à ses occupations : il entrait et sortait du théâtre, il discutait beaucoup, il jouait aux échecs, et il mangeait aussi, comme le prouve la présence des arias *di sorbetto* dans les opéras de l'époque. Ce sont des airs insérés par le compositeur au milieu de l'opéra pour permettre au spectateur de déguster une glace. Ils sont chantés par des personnages secondaires et ne sont pas très développés, d'un point de vue musical comme dramatique. Si le public ne l'écoute pas, il ne perd rien de l'opéra. Les arias *di sorbetto* ont aussi un rôle pratique : ils donnent à une cantatrice peu connue l'occasion de briller, le temps que la diva du spectacle change de costume. De la même manière, ils peuvent permettre à un compositeur de second ordre d'écrire pour le théâtre. C'est le cas dans *La Cenerentola*, opéra bouffe de

¹² STENDHAL. *Rome, Naples et Florence*. Cité par LABIE. *George Frédéric Haendel*. p. 593.

Rossini : « *Sventurata mi credea*¹³ » a été composé par Luca Agolini. Au XIX^{ème} siècle, les arias *di sorbetto* deviennent désuets et disparaissent progressivement.

De nombreux écrivains choisissent de décrire les théâtres et le jeu social qui s'y déroule. C'est le cas d'Eugène Scribe dans *Judith, ou la loge d'opéra*, qui adopte pour décor ces petits salons privés et qui, dès l'introduction, insinue que le véritable théâtre ne se déroule pas sur scène mais dans les loges :

« *C'est un beau spectacle que l'opéra de Paris ; Et je ne parle pas ici des merveilles qu'il déploie à nos yeux, de la grâce aérienne de Taglioni [...] encore une fois, je ne parle pas ici du théâtre de l'Opéra : je ne parle que de la salle. C'est un spectacle bien autrement curieux, gracieux, coquet, brillant. Regardez autour de vous, et si ce soir vous avez le loisir d'observer, [...] placez-vous à l'orchestre de l'Opéra : tournez votre lorgnette, non du côté des coulisses, mais du côté des balcons, de l'amphithéâtre, et surtout des premières loges... Que de tableaux piquants et variés ! Que de scènes de comédie, et souvent même que de scènes de drame*¹⁴ !!! »

Tous les soirs, le théâtre est envahi par les chuchotements, ou même des encouragements destinés à la vedette. Chacun est attentif et soutient son idole durant les grands airs, où les chanteurs rivalisent de prouesses vocales. A l'inverse, les récitatifs ont des allures de « récréation » pour le spectateur, qui attend le signal de la ritournelle annonçant l'air suivant pour écouter pleinement la musique. Le président de Brosse observe judicieusement : « *Les échecs sont inventés à merveille, pour remplir le vide de ces longs récitatifs, et la musique pour interrompre la trop grande assiduité aux échecs*¹⁵. »

¹³ <http://www.youtube.com/watch?v=9Hcl9vINoKg>

¹⁴ SCRIBE, Eugène. *Judith ou la loge d'Opéra*. p. 2.

¹⁵ Lettre du président DE BROSSE à M. de Maleteste. Cité par BLANCHARD ; DE CANDE. *Dieux & Divas de l'Opéra*. p. 135.

Ce comportement d'écoute qui nous est tout à fait étranger est une des origines de la codification stricte de l'*opera seria*. Il justifie notamment son alternance entre airs virtuoses et récitatifs.

Chapitre 2 – Un art codifié

Le découpage marqué entre les récitatifs et les airs qui fut instauré dès le troisième quart du XVII^e siècle correspond, plus qu'au goût du public, à la façon qu'il a de vivre ce rituel qu'est l'Opéra.

Le récitatif

Le *recitativo*, qui montre une prosodie proche du langage parlé, a pour rôle de faire progresser l'action et reste musicalement assez pauvre. Il peut être *secco*, c'est-à-dire accompagné uniquement par la basse continue comme souvent dans les opéras de Haendel, ou *accompagnato*, c'est-à-dire ponctué par des phrases orchestrales. Dans *Ariodante* par exemple, ces deux styles de récitatif sont utilisés dans la même scène : « *A me impudica* », scène 10 de l'acte II. Le Roi vient à l'instant de renier sa fille Ginevra, qu'il croit infidèle et indirectement responsable de la mort d'Ariodante. L'accord de sol mineur entame le premier récitatif accompagné de l'œuvre. Le style *accompagnato* permet de détourner le récitatif de la narration pour se pencher vers le drame et les émotions qui envahissent Ginevra. Les cordes commencent par soutenir la voix avec de longs accords plaqués, puis à partir de « *Chi sei tu ?* » elles symbolisent la folie qui gagne la princesse, avec des triples croches au caractère plus rythmique.



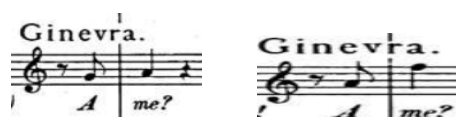
¹⁶ http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/c/cd/IMSLP19069-PMLP44864-HG_Band_85.pdf p. 92.

C'est ensuite le retour des accords initiaux figés, qui se fondent pour finir la scène en *recitativo secco* sur cette dernière phrase résumant la pensée de Ginevra : « vivo ? o deliro ? ».

Le récitatif a pour caractéristique de suivre la prosodie du langage parlé. Dans cette scène, nous pouvons voir que la série de questions de Ginevra symbolisant son incompréhension tracent une courbe ascendante :



Les intervalles de plus en plus grands montrent l'étonnement croissant de Ginevra avec un premier « A me ? » plutôt timide, puis un second marqué par l'indignation qui s'étend jusqu'au fa :



Le récitatif est aussi caractérisé par la rapidité du débit de parole. C'est le cas dans l'extrait ci-dessous fondé rythmiquement sur la double croche pour rendre musicalement l'effolement de la déclamation. L'emploi du *recto tono* avec ici quatre la bémols et quatre mi symbolise le langage parlé.



Dans la scène 6 de l'acte II, « Andiam, fidi, al consiglio », le roi s'apprête à informer le conseil qu'Ariodante est son héritier. C'est à ce moment qu'Odoardo, le favori

¹⁷ http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/c/cd/IMSLP19069-PMLP44864-HG_Band_85.pdf p. 92.

¹⁸ *Ibid.* p. 92.

du roi, lui annonce qu'Ariodante est mort. Fidèle à son rôle, ce *recitativo secco* décrit une action et laisse à l'air suivant l'expression des sentiments du roi. Cet exemple nous permet aussi de voir l'ambitus restreint généralement associé au récitatif, notamment *secco*, qui faisait défaut dans l'exemple précédent. Mise à part le do du départ, le roi explore un ambitus très réduit, allant du fa au si bémol :



A l'inverse, les airs sont exclusivement consacrés à la musique et délaissent le drame. Ils ont pour rôle d'exprimer un sentiment. Cette fois, l'orchestre entier introduit puis accompagne l'aria. Ce sont dans ces airs, et notamment dans les arias *da capo*, que les chanteurs étalent toute la palette de leurs possibilités vocales devant un public qui demande toujours plus de prouesse à ces derniers, toujours plus de virtuosité et d'extravagance²⁰.

Des normes établies devenues inaltérables

L'opéra *seria* traditionnel débute par une ouverture (*allegro-largo-allegro*) et se termine généralement par un chœur regroupant les solistes. Il adopte couramment une structure en trois actes, avec une unité d'action et un nombre de personnages réduit. Les sujets choisis sont souvent issus de la mythologie ou de l'histoire antique. La moralité y tient une place prépondérante avec un dénouement où les vertus du prince ou du héros, telles la clémence et l'humanité, sont mises en avant.

A l'époque de Haendel, l'opéra italien est tellement ancré dans les normes qu'il est impensable d'en changer la structure, bien que cette dernière repose sur deux éléments juxtaposés, l'air et le récitatif, qui peuvent même parfois s'opposer, sans aucune cohérence dramatique ou musicale. L'art lyrique est régi par un grand nombre de conventions d'une

¹⁹ http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/c/cd/IMSLP19069-PMLP44864-HG_Band_85.pdf p. 80.

²⁰ Cf. Chapitre 7 : L'aria. Une forme au service de la virtuosité : l'aria da capo.

rigueur absolue. Vers 1730, le comte Prata, directeur des spectacles à Milan, explique quelques-unes d'entre elles à Goldoni :

« Il me paraît que vous n'avez pas mal étudié l'art poétique d'Aristote et d'Horace, et vous avez écrit votre pièce d'après les principes de la tragédie. Vous ne savez donc pas que le drame en musique est un ouvrage imparfait, soumis à des règles et à des usages qui n'ont pas le sens commun, il est vrai, mais qu'il faut suivre à la lettre. [...] Il faut commencer par plaire aux acteurs et aux actrices ; il faut contenter le compositeur de musique ; il faut consulter le peintre-décorateur ; il y a des règles pour tout, et ce serait un crime de lèse-dramaturgie, si on osait les enfreindre, si on manquait de les observer. [...] Je vais vous indiquer quelques-unes de ces règles qui sont immuables et que vous ne connaissez pas. Les trois principaux sujets du drame doivent chanter cinq airs chacun ; deux dans le premier acte, deux dans le second, et un dans le troisième. La seconde actrice et le second dessus ne peuvent en avoir que trois, et les derniers rôles doivent se contenter d'un ou de deux tout au plus. L'auteur des paroles doit fournir au musicien les différentes nuances qui forment le clair-obscur de la musique, et prendre garde que deux airs pathétiques ne se succèdent pas ; il faut partager, avec la même précaution, les airs de bravoure, les airs d'action, les airs de demi-caractère, et les menuets, et les rondeaux. Surtout, il faut bien prendre garde de ne pas donner d'airs passionnés, ni d'airs de bravoure, ni des rondeaux aux seconds rôles ; il faut que ces pauvres gens se contentent de ce qu'on leur donne, et il leur est défendu de se faire honneur²¹. »

²¹ GOLDONI. *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*. Cité par LABIE. George Frédéric HAENDEL. p. 593.

Chapitre 3 – Un art total

Dans ses Lettres d'Italie (1739-1740), Charles de Brosses décrit à ses amis la vie dans ce pays où l'art tient une place si importante. Fervent admirateur de musique, il s'attarde tout particulièrement sur l'opéra seria en soulignant la beauté des décors, toute en contraste avec la « *mesquinerie ordinaire* » de la mise en scène française.

Ce goût pour la création d'un drame total avec de somptueux décors est visible dès les premiers opéras italiens, comme le souligne Marco de Gagliano dans la Préface de la *Dafne* de 1608 : « [...] en lui s'unissent tous les plus nobles plaisirs : l'invention poétique, le drame, la pensée, le style, la douceur des rimes, le charme de la musique, les concerts des voix et des instruments, l'exquise beauté du chant, la grâce des danses et des gestes, l'attrait de la peinture même dans les décors et dans les costumes : enfin l'intelligence et les plus nobles sentiments sont charmés à la fois par les arts les plus parfaits qu'ait retrouvés le génie humain²² ». L'utilisation de machines rendant les premiers *drammi per musica* spectaculaires est aussi une caractéristique de l'opéra italien. Cet usage ne changera pas d'après les écrits de Ch. Rivière-Du Freny en 1731 : « *L'opéra est, comme je vous l'ai déjà dit, un séjour enchanteur ; c'est le pays des métamorphoses ; on y en voit des plus subites ; là, en un clin d'œil, les hommes s'érigent en demi-Dieux et les Déesses s'humanisent ; là, le voyageur n'a point la peine de courir le pays, ce sont les pays qui voyagent à ses yeux ; là, sans sortir d'une place, on passe d'un bout du monde à l'autre et des Enfers aux Champs-Élysées ; vous ennuyez-vous dans un affreux désert ? Un coup de sifflet, vous voilà dans le pays des Fées²³ ...* »

²² GAGLIANO. Préface de *Dafne* (1608). Cité par LABIE, Jean François. *George Frédéric Haendel*. p.590.

²³ DU-FRENY. *Les Amusements sérieux et comiques*. (1731) t. V. Cité par BLANCHARD ; DE CANDE. *Dieux & Divas de l'Opéra*. p. 21.

Chapitre 4 – Un art italien

Comme nous l'avons dit précédemment, l'Opéra est né en Italie à Florence, puis il émerge à Rome et Venise avant d'envahir l'Europe toute entière. Dans *D'une scène à l'autre*, Alessandro Di Profio insiste sur le terme de « *circulation*²⁴ » pour qualifier à la fois le déplacement des œuvres, mais aussi celui des chanteurs, des librettistes, des compositeurs et enfin l'architecture des salles d'opéra.

Ouverture des premiers théâtres publics

L'Italie est un véritable pôle musical avec des villes innovantes qui vont contribuer au développement de l'art vocal, qui rayonnera ensuite sur l'Europe entière. Tout d'abord Venise est précurseur dans les domaines du madrigal, de l'opéra et de la recherche instrumentale avec Gabrieli, Monteverdi puis Vivaldi et plus tard Albinoni. Florence est à l'origine vers 1600 du récitatif chanté. Mantoue voit naître l'*Orfeo* de Monteverdi en 1607, tandis que Rome, avec ses grandes cérémonies, ses papes et ses mécènes voit éclore le genre oratorio dans les années 1600. Scarlatti en arrivant en 1680 à la cour napolitaine donnera un second souffle à l'opéra. Le développement du *dramma per musica* en Italie est donc rapide et envahit progressivement toute l'Europe. Ce divertissement est au départ représenté pour les princes et leurs cours uniquement, puis petit à petit il s'étendra à un public plus large avec l'ouverture des premiers théâtres publics à partir des années 1630²⁵.

Dans ce domaine encore l'Italie est précurseur : alors que Paris ne possède que trois théâtres consacrés à l'opéra au début du XVIIe siècle, Venise en dispose de sept. Plus tard, en 1739, le président de Brosse se rend au *San Carlo* de Naples. Dans ses *Lettres d'Italie*, il souligne l'avancée significative du pays dans la promulgation des arts et notamment de l'opéra comparé à la France : « *En vérité, nous devrions avoir honte de n'avoir pas dans toute la France une seule salle de spectacle si ce n'est celle des Tuileries, peu commode et*

²⁴ COLAS ; DI PROFIO. *D'une scène à l'autre L'opéra italien en Europe volume 1 : Les pérégrinations d'un genre*. p. 5.

²⁵ Annexe 3.

dont on ne se sert presque jamais. La salle de l'Opéra, bonne pour un particulier qui l'a fait bâtir dans sa maison pour jouer sa tragédie de *Mirame*, est ridicule pour une ville et un peuple comme celui de Paris. Soyez bien certain que le théâtre proprement dit de la salle de Naples est plus grand que toute la salle de l'Opéra de Paris, et large à proportion²⁶ ». Les théâtres italiens ont pour caractéristique cette grandeur soulignée par le président de Brosse, qui orientera le choix des chanteurs : des voix puissantes et qui portent sont nécessaires.

En Italie, chaque famille aristocratique fortunée cherche à ouvrir sa propre salle. C'est ce qu'on appelle la « guerre des loges » : L'opéra vénitien inaugure en 1637 le premier théâtre public, le *San Cassian*, avec l'*Andromeda* de Francesco Manelli. Il ne reste aujourd'hui aucun document graphique de cette salle, mais on sait d'après les écrits qu'elle possédait une machinerie relativement perfectionnée permettant de faciliter les changements de décors. Le peintre Giacomo Torelli y a représenté de somptueux décors sur toile comme pour *Gigantesque gloire*²⁷, dans l'acte II scène 3 des *Noces de Pelle et de Thetis* de Pier Francesco Cavalli. Un autre théâtre de Venise, le *San Angelo*, fut rendu célèbre notamment grâce à Antonio Vivaldi qui choisit cette salle pour les représentations d'une vingtaine de ses opéras.

Au XVIII^e siècle, l'architecture italienne est considérée comme un art et sera prise pour modèle dans de nombreux théâtres européens. Elle est caractérisée par une forme bien précise, généralement en fer à cheval qui contient les loges formant des compartiments. Le cocon royal est décoré somptueusement²⁸, de manière à montrer le rang social élevé de ses occupants. Le théâtre *San Carlo* de Naples²⁹ dont parle le président de Brosse est un exemple d'architecture italienne. Il fut édifié en 1737 par Giovanni Medrano et est l'un des

²⁶ De Brosse. *Lettres d'Italie*. Cité par FIGEAC. *Le prince et les arts en France et en Italie, XIV^e-XVIII^e siècles*. p. 218.

²⁷ Annexe 4.

²⁸ Annexe 5.

²⁹ Annexe 6.

rares théâtres lyriques d'Europe subsistant aujourd'hui. Il peut accueillir trois mille spectateurs et compte six étages de loges.

A Vérone, le théâtre *Filarmonico*³⁰ est édifié en 1720 par Francesco Galli Bibiena. La lignée des Bibiena, surnommée Galli, fut reconnue dans toute l'Italie et même en Europe pour ses talents de décorateur de théâtre. Ainsi, cette famille a promu l'architecture des théâtres italiens en Europe en édifiant par exemple l'opéra ducal de Nancy, l'intérieur du théâtre-opéra de Bayreuth (en collaboration avec un architecte français, Joseph Saint-Pierre) ou encore l'opéra de Vienne.

A Rome en 1732, c'est le théâtre *Argentina*, édifié par le marquis Giovanni Theodoli, qui voit le jour. Cette scène fut la première à être dotée d'un système d'éclairage permettant de placer la salle dans une totale obscurité. Ce théâtre avait pour rival l'*Albertini* qui éblouissait le public romain avec ses magnifiques voix de ténor. C'est seulement après de nombreuses querelles entre les deux salles que l'*Argentina* devint le théâtre officiel de Rome.

Diffusion de l'opéra italien en Europe

La diffusion de l'art lyrique aura pour conséquence des théâtres voués au drame italien dans des villes européennes éloignées, avec par exemple le King's Theatre à Londres ou encore le Burgtheater à Vienne. Dans ce contexte d'internationalisation, il n'est pas étonnant qu'Haendel, germanique nationalisé britannique, soit considéré comme l'un des plus grands représentants de l'opéra italien. Alessandro Di Profio souligne que « *Cette diffusion rapide et géographiquement étendue pose dès le début un problème propre au genre : la réécriture. A la différence du système français essentiellement concentré sur une ville (Paris) et sur un théâtre (l'Académie royale de musique ou l'Opéra Comique), dans le système de production à l'italienne – élargi à l'échelle européenne -, l'œuvre échappe*

³⁰ Annexe 7.

*rapidement à son auteur et vit d'adaptations, d'interpolations, voire de réelles réécritures*³¹[...] »

Ce phénomène de réécriture est donc une conséquence directe de l'étendue géographique dont bénéficie l'opéra italien, mais il est aussi une des causes du culte du chanteur propre à cette époque. Stendhal nous compte par exemple combien il est important d'aller écouter Mme Catalani, qui pourtant chante toujours les mêmes airs. Il en profite pour souligner que « *c'est avec cela qu'elle se promène en Europe*³² ». L'écrivain fait ici référence aux airs *di baule* définis en introduction. Ainsi les grands castrats et les *prime donne* jouissent de carrières européennes. Ils se font souvent désirer pour obtenir un cachet encore plus important atteignant parfois des sommes faramineuses, comme ce fut le cas avec Francesca Cuzzoni qui en 1720 toucha 2000 livres pour chanter au King's Theatre de Londres. Elle obtint cette année-là le même cachet que le castrat Senesino, ce qui était fort rare.

En ce qui concerne les chanteurs, même si la majorité a été formée en Italie, le pays n'a pas le monopole des interprètes. En effet, « *à l'image de son répertoire, le chanteur « italien » voyage [...]. Il se déplace d'une ville à l'autre en fonction des engagements pris pour la saison : la carrière des chanteurs est internationale et itinérante, alors que celle des instrumentistes de l'orchestre est locale et statique. Les directeurs de la Royal Academy de Londres furent soucieux de chercher des chanteurs formés au chant italien dans différents centres européens et c'est à Dresde qu'Haendel recruta ses chanteurs italiens pour Londres*³³. »

Pourtant, le prédécesseur de Bach à la Thomas Kirche de Leipzig, Johann Kuhnau a écrit *Le Charlatan Musical*, qui montre que les chanteurs italiens demeurent les plus

³¹ COLAS ; DI PROFIO. *D'une scène à l'autre L'opéra italien en Europe volume 1 : Les pérégrinations d'un genre*. p. 7.

³² STENDHAL. *Rome, Naples et Florence*. p. 19.

³³ COLAS ; DI PROFIO. *Op. cit.* p. 8.

populaires en Europe. Dans la satire, le héros allemand dépourvu de talent utilise « *Caraffa* », nom aux sonorités romaines, pour faire carrière musicale en Allemagne.

Partie 2

-

Virtuosité vocale dans l'opéra italien

Introduction : Origines de la virtuosité baroque

Dès la première moitié du XVI^e siècle, on trouve dans la musique religieuse un début de virtuosité avec les diminutions, les variations et les improvisations, mais ces dernières sont avant tout contrapuntiques. Néanmoins, l'art de la virtuosité vocale est né : la musique ne s'adresse plus au chantre mais au chanteur. Ainsi, l'œuvre de Josquin Des Prés, *Virgo Salutiferi*, motet à cinq voix, témoigne d'une certaine virtuosité contrapuntique propre à l'époque.

Parallèlement, la virtuosité instrumentale commence à se développer, et bien que ceci ne soit pas notre propos, on peut penser que la technique instrumentale et la voix ont un impact réciproque : du côté des musiciens, la voix est prise pour modèle. Et en ce qui concerne l'art vocal, la volonté de rivaliser avec les tournures instrumentales est une des causes de la virtuosité baroque. Dans l'*Orfeo* de Monteverdi, *Possente spirto* représente la scène forte de l'acte central : Le poète défait les puissances infernales pour retrouver Eurydice. Orfeo, qui endort Charon grâce à sa musique, est l'interprète tout trouvé pour une forme artistique où la musique est l'élément constitutif du drame. *Possente spirto* est un exemple de virtuosité instrumentale qui déteint sur la vocalité avec des vocalises, des trilles et la répétition rapide d'une même voyelle. Cette longue aria fait l'apologie de la musique et de son pouvoir. Monteverdi l'a écrit dans deux versions : l'une en valeurs longues et l'autre ornée, qui évoque par ce flot de vocalises une certaine harmonie.

38 ATTO TERZO.

Arpa doppia,

Arpa doppia.

A lei vol-

A lei

r'ò il ca min

vol r'ò il ca min

34

Dans l'exemple ci-dessus, la voix se déploie en de célestes figures, soutenue par la légèreté de la basse continue. Les multiples roulades octroient un caractère pleinement instrumental à la voix. Les vocalises apparaissent sur les mots porteurs de sens, ici sur « *A lei* » (Vers elle) et sur « *ho il cammin* » (j'ai cheminé), symbolisant d'une part la passion qu'Orfeo porte à sa bien-aimée, et de l'autre la quête laborieuse qu'il poursuit.

³⁴ http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/e/e7/IMSLP30835-PMLP21363-Monteverdi_Orfeo.pdf p. 58.

Chaque phrase chantée est entrecoupée par des traits instrumentaux en gamme ascendante basés sur le principe d'écho, qui reflètent l'assoupissement de Charon :



Ces mélodies ascendantes incarnent aussi la conscience de Charon qui s'envole, laissant son corps endormi, bercé par les notes d'Orfeo. Chaque partie fait entendre une instrumentation renouvelée et entre ces sections, plusieurs ritournelles instrumentales s'intercalent.

La virtuosité de l'opéra italien découle directement du goût et de la sensibilité du XVIII^e siècle. « *L'art baroque se proposait un objectif précis. Créer par l'imagination un monde plus beau et plus luxuriant que le monde réel [...] La virtuosité, conséquence simultanée et de l'imagination et de la recherche d'une technique extrêmement développée, n'est que l'effort de concevoir et de réaliser quelque chose qui, se plaçant en dehors de la réalité quotidienne et des capacités normales de l'homme, semble merveilleux*³⁵ ».

³⁵ CELLETTI, Rodolfo. *Histoire du bel canto*. p. 11-12.

Chapitre 5 – Les castrats

La virtuosité dans l'opéra italien n'est pas seulement synonyme de technique vocale, elle est aussi caractérisée par une recherche dans le domaine des timbres, notamment vocaux. Les voix de castrat ont une couleur rare qui représente une des caractéristiques majeures de l'opéra du XVII et XVIIIe siècle. Il n'y a rien de surprenant à cet attrait pour ces voix irréelles, puisque comme nous l'avons dit précédemment, le maître-mot de l'époque baroque est la recherche du merveilleux, de tout ce qui se place « *en dehors de la réalité quotidienne et des capacités normales de l'homme*³⁶ ». Ces voix uniques au timbre à mi-chemin entre celui de la femme et celui de l'enfant, pourtant portées par un corps d'homme sont contrenatures, donc tout à fait adaptées à un monde irréel. A l'inverse, l'époque baroque rejette les voix « ordinaires » du ténor grave ou de la mezzo-soprano.

Les eunuques du XVIIIe siècle vont être à la fois des compositeurs, des chanteurs vedettes et les auteurs de traités sur la voix. Pier Francesco Tosi, castrat, enseignant et compositeur, rédige *Opinioni de' cantori antichi e moderni ossia osservazioni sopra il canto figurato* en 1723. Jusqu'alors, les conseils étaient prodigués oralement, d'où l'importance de ce premier traité. Dans celui-ci, Tosi souligne l'abus croissant de virtuosité qui envahit l'école italienne au début du XVIIIe siècle et qui peut nuire au drame, si bien que son ouvrage prend parfois l'allure d'un pamphlet. Pourtant, il ne condamne pas entièrement les tournures mirobolantes, puisqu'il explique parallèlement comment effectuer certains traits comme les appoggiatures, les trilles et l'ornementation. Il soutient la virtuosité de l'époque, mais seulement quand les chanteurs l'emploient avec sobriété et bon goût. Il faudra attendre 1774 pour voir apparaître le second célèbre ouvrage sur la vocalité italienne : *Pensieri e riflessioni pratiche sul canto figurato* de Giambattista Mancini. Les premiers traités de chant explicitement destinés aux femmes attendront le XIXe siècle pour voir le jour, ce qui témoigne de la place primordiale accordée aux castrats

³⁶ CELLETTI, Rodolfo. *Histoire du bel canto*. p. 12.

dans l'opéra italien du XVIII^e siècle. Les eunuques ont le privilège de jouer les grands rôles de la pièce. Ils disposent d'une voix souple et agile, adaptée à la fois aux rôles féminins et aux rôles masculins³⁷.

Engouement pour les castrats en Italie

L'Italie fit d'abord appel aux castrats en raison du bannissement des femmes dans les chants d'église. Ainsi, les voix les plus aigües étaient attribuées à de jeunes garçons, qui, dès l'adolescence, muaient et rendaient difficile l'apprentissage du chant d'église à long terme. Les castrats sont d'abord d'origine hispanique avant que cette tradition se propage en Italie. D'après Ange Goudar, se sont les femmes les premières qui ont permis l'intégration des eunuques dans le pays :

« La société européenne n'était pas accoutumée de trouver parmi elle des individus amphibies qui n'étaient ni hommes ni femmes ; on les regarda d'abord comme des êtres d'un autre monde, puisqu'ils n'avaient rien à laisser après eux dans celui-ci. Ils avaient la voix fort claire, ce qui fit que les femmes s'en approchèrent les premières. [...] Les jeunes demoiselles surtout qui craignaient le voisinage des hommes, se laissèrent approcher des eunuques; elles trouvaient cet avantage avec eux qu'elles pouvaient s'oublier un moment sans s'en repentir pour toujours. Lorsqu'on eut fait cette découverte, les soprani devinrent fort à la mode, et comme chacune voulut en avoir un, il n'y en eut pas pour toutes. Dans leur premier établissement en Asie, on s'en était servi pour garder les femmes; dans ce second en Europe, les femmes les gardèrent³⁸ ».

³⁷ Annexes 8 et 9.

³⁸ GOUDAR. *Le brigandage de la Musique italienne*. Cité par BLANCHARD ; DE CANDE. *Dieux et divas de l'opéra*. p. 73.

L'opération, bien qu'interdite, était largement pratiquée en Italie : A Naples, plus de deux mille jeunes garçons étaient castrés chaque année. Le plus souvent, les futurs chanteurs provenaient de familles pauvres et étaient vendus à des institutions musicales.

Physionomie propice à la virtuosité

La castration fait de ces adolescents de véritables « machines à chanter » en les empêchant de muer et en leur permettant de préserver une large tessiture en voix de poitrine. Le larynx conserve une position haute au lieu de descendre. De plus, les cordes vocales, qui sont rattachées à ce dernier, restent donc proches de la bouche et des fosses nasales, qui font office de cavité de résonnance, offrant un son clair et éclatant. Les meilleurs d'entre eux combinent l'ambitus d'une voix d'alto à celui d'une voix de soprano. René Bouvier dans *Farinelli, le Chanteur des Rois* prétend, sans doute avec un peu d'exagération, que certains disposent d'une étendue de quatre octaves. L'ambitus de trois octaves semble néanmoins plus probable. De plus, les castrats possédaient un larynx d'enfant avec une cage thoracique d'adulte, laissant plus de place aux poumons, et offrant ainsi aux castrats des capacités respiratoires supérieures. Ils peuvent donc d'un seul souffle tenir des passages interminables³⁹. Ainsi, dans *De l'état présent de la musique en France, en Italie, dans les Pays-Bas, en Hollande et en Allemagne*, Burney rapporte qu'à Rome, Farinelli se trouvait en compétition avec un clarinettiste dans l'un de ses opéras :

« Chacun de son côté enflait un son dans lequel il montrait le pouvoir de ses poumons, et l'un tâchait de rivaliser avec son camarade pour le brillant et pour la force. Un jour ils eurent tous deux ensemble un renflé et une cadence à la tierce qui fut tenue si longtemps [...] que tous deux parurent épuisés. La clarinette, qui l'était en effet, céda, persuadé que son antagoniste ne le serait pas moins que lui, et que ce serait un combat indécis ; lorsque Farinelli avec un sourire sur le visage, montrant qu'il n'avait voulu que badiner pendant tout le temps de la dispute, éclata tout-à-la-fois avec une nouvelle vigueur, et non seulement il enfla et attaqua la note, mais il parcourut les divisions les plus

³⁹ Annexe 10.

*rapides et les plus difficiles, et ne finit que parce qu'il fut interrompu par les acclamations de l'auditoire*⁴⁰. »

Les eunuques sont à l'origine de deux principales innovations dans la technique vocale. Tout d'abord, ils sont célébrés pour leur méthode de chant dit *sul fiato*, qui permet au chanteur de varier l'intensité du son et de soutenir ce dernier en se basant uniquement sur la quantité de souffle que le castrat expire. La nuance se module alors avec une facilité inouïe. La voix trouve sa résonnance dans le haut du visage du chanteur. Farinelli chante en 1730 à Venise dans l'opéra *Idaspe* de son frère Riccardo Broschi. Dans l'aria « *Son qual nave* », Roger Blanchard et Rolland De Candé soulignent qu'il suscita l'admiration du public : « *Il attaquait la première note pianissimo, l'amplifiait peu à peu, diminuait le son de nouveau et enfin explosait en une série de passages d'une telle rapidité que les violonistes avaient peine à le suivre*⁴¹. » Ce que nous décrit Roger Blanchard n'est autre que la technique très en vogue au XVIIIe siècle de *messa di voce*, qui était considérée comme une démonstration de la longueur du souffle mais aussi de la puissance vocale du chanteur. Mais cet air tout entier constitue un témoignage des capacités vocales extraordinaires de Farinelli, avec des suites de trilles, des notes *ribattute* - c'est-à-dire la répétition très rapide de la même note - des gammes montantes et descendantes, ou encore des vocalises interminables.

Les eunuques furent aussi les premiers à s'intéresser au changement de registre : les castrats approchent le do4 en voix de poitrine, mais sont forcés de passer en voix de fausset pour les notes supérieures. Leur opération leur permet de conserver un larynx en cartilage, plus souple, leur facilitant ainsi le passage du registre grave au registre aigu.

⁴⁰ BURNEY. *De l'état présent de la musique en France, en Italie, dans les Pays-Bas, en Hollande et en Allemagne*. p. 176.

⁴¹ BLANCHARD ; DE CANDE. *Dieux et divas de l'opéra* p. 170.

Formation musicale des castrats

En plus de ce développement physiologique qui joue en leur faveur, les eunuques bénéficient en Italie d'un enseignement vocal et musical intensif qui en fera les rois de la virtuosité baroque, notamment de l'ornementation improvisée. Deux principales villes italiennes sont rattachées à la formation des interprètes grâce à leurs écoles de chant. Tout d'abord il y a Bologne avec de grands professeurs comme Pistocchi ou Bernacchi. Naples vient en second lieu avec entre autres l'école de Porpora. Angus Heriot, repris dans *Dieux & Divas de l'opéra*, propose la journée type d'un castrat. Il s'agit en l'occurrence de Caffarelli, élève de Porpora :

« *Matinée*

1 heure de chant (passages d'exécution difficile)

1 heure d'étude littéraire

1 heure d'exercices de chant devant un miroir pour étudier le maintien et les gestes et se défendre des vilaines grimaces en chantant

Après-midi

1/2 heure d'étude théorique

1/2 heure de contrepoint (improvisé) sur un cantus firmus

1 heure de contrepoint

1 heure d'étude littéraire⁴² »

D'autres témoignages présentent des journées bien plus rudes, comme celui de Burney :

« *Les seules vacances de l'année sont en automne, et pour quelques jours seulement ; en hiver, les garçons se lèvent deux heures avant le jour et font leurs exercices jusqu'à huit heures du soir, avec un seul arrêt d'une heure et demie pour dîner⁴³. »*

⁴² BLANCHARD ; DE CANDE. *Dieux & Divas de l'Opéra*. p. 157.

⁴³ BURNEY. Cité par MOINDROT, Isabelle. *L'opéra seria ou le règne des castrats*. p. 170.

Chapitre 6 – Le Bel Canto

Origines du Bel Canto

C'est à la fin du XVI^e siècle que le style *bel canto* fait son apparition en Italie. Au départ, sa virtuosité se base avant tout sur la voix de castrat et ses possibilités hors normes. Il représente à cette époque « *la réaction des musiciens à la dictature des poètes*⁴⁴ ». Ainsi dans le *bel canto*, le réalisme et le drame sont laissés au deuxième plan. C'est grâce aux grandes écoles de chant qui voient le jour dans les années 1700 – celles de Pistocchi, Porpora et Bernacchi entre autres - mais aussi et surtout grâce à la réforme des livrets d'opéra avec Zeno et Metastase que la primauté de la voix resplendit dans les œuvres lyriques du XVIII^e siècle. Les livrets sont simplifiés dans leur intrigue et les airs, qui abondaient dans les opéras précédents, deviennent moins fréquents mais plus développés. Le nombre de rôles diminue : dans les livrets de Métastase il ne dépasse généralement pas six. A l'inverse, la psychologie des personnages, l'analyse poussée de leurs ressentis et les conflits entre devoirs et sentiments sont plus développés et exigent donc un allongement des airs. Les passions dévorant les individus sont rendues en musique avec une complexité dans les coloratures, comme le souligne Rodolfo Celletti dans son ouvrage cité précédemment : « *le style « aulique » ou tendant à l'épique des personnages, ou bien l'affirmation de hauts principes moraux, s'expriment [...] d'abord dans la ligne mélodique, ensuite dans le contour même des mélismes, qui deviennent d'autant plus complexes et ardues que plus exceptionnel est l'état d'âme qu'il leur faut exprimer*⁴⁵. »

Le *bel canto* désigne d'abord la monodie du XVIII^e siècle italien, englobant ainsi diverses formes vocales – cantates, oratorios et opéras – dans lequel le chant est mis au premier plan dans l'œuvre. Aujourd'hui, le terme qualifie avant tout le style propre à l'opéra *seria* qui développe un véritable culte de la voix. La beauté du chant est ainsi privilégiée, et l'interprète comme le compositeur tendent vers toujours plus de démesure.

⁴⁴ F. BUKOFZER, Manfred. *La musique baroque 1600-1750 de Monteverdi à Bach*. p. 127.

⁴⁵ CELLETTI, Rodolfo. *Histoire du Bel Canto*. p. 96.

La violence est proscrite de ce chant qui expose ses vocalises, ses variations, ses diminutions, ses trilles, ses appoggiatures, ses sons filés et ses ornements dans une agilité et une souplesse absolues. Malheureusement, nous n'avons aucune trace de la virtuosité la plus représentative du bel canto, celle laissée au bon goût de l'interprète : « *De signes représentatifs écrits de ces ornements, il n'est souvent nulle trace, et l'on touche ici à l'un des caractères inhérents au Bel Canto : la part faite à une certaine liberté, à une véritable initiative qui est laissée à l'interprète quant à l'ornementation de son chant. Il lui est ainsi laissée toute possibilité de fantaisie que lui permet son habileté... et la confiance que lui porte le compositeur, qui bien souvent, peu rassuré sur le talent de son chanteur, écrit lui-même ses passages in extenso*⁴⁶ ».

A partir du début du XVIIIe siècle, la tendance va vers l'écriture de plus en plus d'ornementation par le compositeur, comme nous le prouve « *Gioie venite a me* » dans *Amadigi* (1715). Dans l'exemple de Celletti, Haendel ne laisse pas une liberté totale au chanteur dans l'ornementation en précisant la terminaison du trille ainsi :



Les principaux représentants du style bel canto à l'époque de Haendel

Vivaldi présente dans ses œuvres certains airs témoignant d'une recherche de virtuosité et d'une grande habileté d'écriture comme dans *Anch il mar par che sommerga* extrait de *Bajazet*, air de bravoure composé pour le castrat Giovanni Manzoli. Cet *aria di tempesta* est rempli de coloratures et de trilles ininterrompus qui prennent dès les premières notes une proportion colossale, et qui mettent en avant les capacités respiratoires

⁴⁶ COMBARIEU, Christophe. *Le Bel Canto* collection Que sais-je ? p. 23.

⁴⁷ CELLETTI, Rodolfo. *Histoire du Bel Canto*. p. 117.

du chanteur. Un peu plus loin les notes piquées répétées font leur apparition, montrant ainsi une large palette des possibilités vocales de Giovanni Manzoli. Quelques passages liés d'une douceur insoupçonnée, notamment dans la partie centrale, tranchent avec les vocalises interminables et prédominantes de l'air. « *Alma oppressa* », aria tout aussi virtuose de Vivaldi extrait de *La fida ninfa*, se distingue de l'extrait précédent avec une agilité vocale entièrement au service de l'expression. Les tournures virtuoses et les chromatismes prennent une dimension tragique et traduisent les sentiments de Licori. Cecilia Bartoli débute le morceau en exécutant la *messa di voce* de coutume à l'époque, qui met le mot « *alma* », donné a capella, en valeur, tandis que le premier accord résonne sur « *oppressa* ».

Porpora (1686 – 1768) étant professeur de chant et comptant parmi ses élèves les plus grands castrats de l'époque – Caffarelli et Farinelli entre autres - il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il fut l'un des premiers à intégrer la grande virtuosité à ses opéras. Il compose pour mettre en avant les facultés exceptionnelles de ses chanteurs. Ainsi, ses œuvres peuvent s'apparenter à une compilation des tournures vocales les plus audacieuses de l'époque. C'est le cas dans « *Senti il fato* » extrait de *Polifemo*, composé pour Farinelli. De longues vocalises envahissent l'œuvre, mettant en valeur l'agilité et le souffle de l'interprète, et d'importants sauts notamment dans le grave rendent le morceau extrêmement complexe à exécuter. Porpora introduit aussi la *messa di voce* en la signalant par un point d'orgue dans ses œuvres. C'est le cas au début de « *Alto Giove* » de *Polifemo*, où Farinelli tient le rôle d'Acis. Cette technique deviendra par la suite une pratique courante des chanteurs du XVIII^e siècle, qu'elle soit mentionnée par un point d'orgue ou non.

Leonardo Vinci (1690 – 1730) emploie lui aussi une extrême virtuosité dans ses œuvres comme dans « *Vo solcando un mar crudele* » extrait d'*Artaserse*. Cet *aria di tempesta* expose une colorature très chargée dans une tessiture oscillant entre le médium et l'aigu. Les gammes descendantes font le lien entre les sauts vertigineux dans les aigus et les traits vocalisés.

Tout comme Vinci, Hasse (1699 – 1783) - qui débuta sa carrière en tant que ténor d'une troupe à Hambourg et qui suivit ensuite l'enseignement de Nicola Porpora à Naples -

bénéficia des meilleures voix de l'époque pour ses opéras, collaborant entre autres avec Bernacchi, Farinelli, Francesca Cuzzoni ou encore sa femme Faustina Bordoni. A l'époque, il fut sans doute l'un des compositeurs européens les plus réputés, comme en témoigne Charles Burney dans *De l'état présent de la musique en France et en Italie, dans les Pays-Bas, en Hollande et en Allemagne* (1773). Ce dernier considère Hasse comme le plus raffiné et le plus productif musicien de l'époque.

« *Solcar pensa un mar sicuro* », aria di tempesta d'Arminio fut écrit par Hasse pour le ténor virtuose Angelo Amorevoli. L'extrait suivant montre une vocalise de plus de neuf mesures, alternant les doubles, les triples, les trilles ainsi que de longues gammes montantes ou descendantes :



⁴⁸ http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/3/31/IMSLP45757-PMLP97677-Hasse_Arminio_Act1.pdf p. 42.

Déclin du Bel Canto

Le XIXe siècle marque le déclin du bel canto avec le mouvement romantique qui, pour l'époque, représente une recherche de vérité dramatique. La poésie abstraite fondée sur les épopées antiques et la mythologie gréco-romaine des XVII et XVIIIe siècle est remplacée par des romans historiques ou de cape et d'épée. Musicalement, les vocalises virtuoses sont toujours présentes, mais elles n'ont pas la même finalité que dans l'opéra belcantiste : le but n'est plus de mettre une voix en valeur mais plutôt d'exprimer toute la force d'une émotion, toute la passion du sentiment. En ce qui concerne les interprètes, on peut considérer que l'interdiction de pratiquer la castration instaurée par le pape Clément XIV à la fin du XVIIIe siècle concorde avec le déclin du bel canto : les voix du XIXe ne s'accordent plus au style luxuriant des deux siècles précédents. S'ajoute à la disparition des castrats le coup mortel porté au bel canto par le ténor Duprez en 1830 dans la représentation de *Guillaume Tell* de Rossini à l'opéra de Paris : il n'utilise plus uniquement les résonnances du visage, mais aussi celles de la cage thoracique pour donner la série de contre-ut dans « *Asile héréditaire* », créant ainsi une toute nouvelle couleur vocale dans l'aigu, puissante et cuivrée. Cette technique vocale novatrice renverse le système baroque établi qui favorisait la pureté et la finesse des sons aigus. La naissance d'un univers sonore neuf marque à la fois la fin de la carrière de Rossini qui ne sait comment adapter ses créations aux nouvelles voix, mais aussi la décadence du bel canto.

Chapitre 7 – L’aria

Il existe une grande variété d’airs dans l’opéra *seria*, et c’est cette diversité qui permet l’expressivité vocale et qui donne sa force au *dramma per musica*. Ainsi le librettiste a pour rôle d’offrir au compositeur un livret dans lequel des situations et des émotions diverses se succèdent, pour ne pas ennuyer l’auditeur. On peut aussi noter qu’il existe un classement hiérarchique dans les airs comme dans les rôles, avec par exemple les airs passionnés ou les airs de bravoure en tête, puisqu’ils permettent véritablement au chanteur de s’adonner à des ornements excessives et donc de briller.

Dans l’opéra *seria*, les airs sont catalogués pour exprimer un sentiment précis et universel dans une situation donnée. Les livrets comme les arias sont formatés. Jean-François Labie explique que « *la répétition des situations a entraîné la formation d’une sorte de doctrine des sentiments présentant un catalogue des diverses émotions en même temps que des recettes sur la façon de les exprimer*⁴⁹ ». La réutilisation d’un air plus ancien est une pratique courante puisque l’aria exprime un sentiment de base tel la joie ou la fureur, qui peut reparaître à l’identique dans un autre opéra. C’est le cas par exemple de l’air « *Sventurata navicella* » que Vivaldi emprunta – en modifiant légèrement le texte et la musique – à son *Orlando finto pazzo* de 1714.

Une forme au service de la virtuosité : L’aria da capo

Rattaché directement au bel canto, l’aria *da capo* est une forme constamment présente dans l’opéra italien entre 1600 et 1800 notamment pour l’exposition des sentiments. Pendant la première moitié du XVIIIe siècle, elle supprime même toutes les autres formes d’airs, comme les exemples utilisés dans le chapitre précédent le prouvent. Sa structure ABA permet au chanteur d’improviser et de mettre sa voix en valeur lors du

⁴⁹ LABIE, Jean François. *George Frédéric Haendel*. p. 604.

retour de A. Dans son traité *L'art du chant*, Tosi donne quelques conseils aux chanteurs pour l'exécution de l'*aria da capo* :

« Dans la première partie, [les préceptes] commandent que les ornements soient simples et de bon goût, et qu'ils soient rares afin que la composition reste intacte. Dans la seconde, ils commandent qu'à cette pureté ingénieuse un artifice particulier s'ajoute, afin que celui qui s'y connaît entende que l'habileté de celui qui chante est majeure. En chantant les « da capo » des airs, qui ne change pas en l'améliorant ce qu'il a chanté n'est pas un grand homme⁵⁰ »

Cette forme est typiquement prédisposée à la virtuosité et en adéquation totale avec l'opéra *seria* et ses objectifs. Le lien tonal utilisé est généralement un rapport de tonique-dominante qui permet une certaine stabilité harmonique propice à l'improvisation chantée. En ce qui concerne le propos poétique, la musique avec son *da capo* crée un déséquilibre entre les deux strophes A et B, pourtant composées du même nombre de vers. Généralement, la deuxième strophe exprime une idée dramatiquement secondaire, ou elle peut aussi nuancer le sentiment développé en A en montrant le doute ou l'ambiguïté de la pensée du personnage. Cette forme est donc basée sur l'opposition, que l'on s'intéresse à l'aspect musical comme à l'aspect poétique, c'est pourquoi certains musicologues emploient le terme de « clair-obscur » pour caractériser l'*aria da capo*.

Dans le troisième acte de *Giulio Cesare* de Haendel, l'*aria da capo* de Cléopâtre « *Da tempeste il legno infranto* » met la virtuosité à l'honneur avec ses vocalises mêlant notes staccato et trilles *ribattuti*, c'est-à-dire répétant une même note. Dans l'extrait qui suit, nous pouvons voir une longue vocalise avec des intervalles de septième descendants et de nombreux trilles :

⁵⁰ TOSI. *L'art du chant*. Cité par MOINDROT. *L'opéra seria ou le règne des castrats*. p. 184.



L'*aria da capo* est la forme propre aux variations, qu'il s'agisse d'improvisation ou non. Elles sont presque obligatoires dans un air répétitif, pour éviter la monotonie. Dans son pamphlet, Marcello dénigre le chanteur qui selon lui s'abandonne à des variations excessives dans le retour de A : « *Quand il reviendra au da capo, il changera tout l'air à sa façon, et, quoique le changement ne s'accorde pas avec l'accompagnement, quoiqu'il faille altérer le mouvement, cela importera peu, puisque (comme on l'a dit précédemment) le compositeur y est résigné*⁵² ».

Un air au service du drame : L'aria di paragone

L'*aria di paragone* fait une comparaison entre les sentiments du personnage et des éléments naturels comme les fleurs ou le ruisseau. Ainsi, dans ce cas, la virtuosité est au service du drame. A la lecture de son virulent *Théâtre à la Mode*, Marcello nous fait néanmoins nuancer notre propos : « *L'air ne se rattachera par aucun lien au récitatif, mais le poète moderne fera son possible pour y introduire à tout bout de champ les mots papillons, rossignols, caille, nacelle, jasmin, violette, tigre, lion, baleine, écrevisse, dindonneau, chapon froid, etc., parce que, de cette manière, le poète se fera connaître*

⁵¹ http://japanese.imsip.info/files/imglnks/usimg/2/24/TMSLP18997-PMLP35138-HG_Band_68.pdf p. 117.

⁵² MARCELLO, Benedetto. *Le théâtre à la mode au XVIIIe siècle*. p. 54.

*comme excellent philosophe, sachant distinguer par expérience les propriétés des animaux, des plantes, des fleurs, etc*⁵³. »

Les arias *di paragone* tiennent une place prédominante dans l'opéra italien car les métaphores débordent dans la littérature poétique du XVI^e au XVIII^e siècle : « *Les Italiens veulent avoir des airs de toutes sortes d'espèces qui rendent les diverses images que la musique est capable de représenter*⁵⁴ ». Parmi ceux-ci, les plus célèbres sont sans doute les arias *di tempesta*, particulièrement sollicités dans l'opéra métastasien. Dans cette catégorie d'air, le personnage fait un rapprochement entre ses sentiments ou sa situation dramatique et les éléments naturels comme la violence des flots. La musique soutient le drame en peignant le paysage décrit par les vers. Ce figuralisme musical n'a rien de nouveau puisqu'on l'observe déjà dans de nombreux madrigaux, mais avec l'aria *di paragone* c'est tout un code musical qui se développe. L'exemple le plus probant est sans doute celui des cieux qui trouve sa correspondance dans le registre aigu de la voix. Pourtant, bien que ses origines remontent au madrigal, l'aria *di tempesta* tardera à faire son entrée dans l'opéra italien car la technique vocale de l'époque ne permet pas encore les traits virtuoses qui le caractérisent. C'est seulement autour des années 1720 qu'il se développe dans le *dramma per musica*.

« *Da tempeste il legno infranto* » mentionné dans le chapitre sur l'aria *da capo* nous donne un premier exemple d'aria *di tempesta*. « *Scherza in mar la navicella*⁵⁵ » d'Adelaide dans *Lotario* (1729) est aussi un aria *di tempesta* aux traits virtuoses. Littéralement, nous pouvons diviser l'extrait ci-dessus en deux parties : les deux premiers vers décrivent le bateau sur une eau paisible, avec une « brise » qui lui est « favorable ». A l'inverse, les trois derniers vers peignent un bateau en pleine tempête, prêt à faire naufrage.

Musicalement, la mélodie des quatre premières mesures - correspondant aux deux premiers vers - décrit une courbe simple et conjointe, sans surprise. Le rythme syncopé en

⁵³ MARCELLO, Benedetto. *Le théâtre à la mode au XVIII^e siècle*. p. 38.

⁵⁴ DE BROSSE. Cité par CELLETTI, Rodolfo. *Histoire du Bel Canto*. p. 155.

⁵⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=m0cziNA31zg>

fin de phrase crée un balancement qui peut rappeler le bateau naviguant sur l'eau paisible. De plus, la structure antécédent/conséquent basée sur la répétition peut rappeler le mouvement ininterrompu des vagues.

Dès la phrase « *Ma se poi fierà procella* », nous pouvons remarquer que le discours musical est complètement différent : la discontinuité mélodique est marquée par de grands sauts montants ou descendants qui symbolisent la tempête. Nous perdons l'effet de répétition, l'auditeur ne peut qu'être surpris par ce changement rythmique et mélodique brutal.

Scherza in mar la navicella
Mentre ride aura seconda,
Ma se poi fierà procella
Turba il ciel, sconvolge l'onda
Va perduta a naufragar.

« Joue sur la mer la nacelle
Tant que rit une brise favorable
Mais qu'une violente tempête
Ne vienne troubler le ciel et bouleverser les flots
Et perdue elle va faire naufrage. »



⁵⁶ http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/6/6e/IMSLP19039-PMLP44856-HG_Band_77.pdf p. 46.

Partie 3

-

La vocalité Haendélienne

Introduction

Haendel découvre l'opéra à Hambourg, centre culturel de l'Allemagne du Nord, et notamment du drame lyrique, avec la fondation en 1678 du premier théâtre germanique. L'opéra italien exerce une influence considérable sur le drame allemand, et malgré les tentatives échouées de quelques compositeurs comme Cousser, Keiser ou Schürmann, pour produire un opéra national germanique, c'est dans un mélange des deux langues et dans un style plutôt italien que sont produits les opéras à Hambourg. Agostino Steffani (1654-1728), célèbre compositeur d'opéra en Allemagne, témoigne du goût dans le pays pour le contrepoint et la fusion des styles italien et français. Cet amalgame qui s'ébauche chez Steffani devient manifeste avec Haendel. L'influence du directeur du théâtre de Hambourg, Keiser, est aussi indéniable dans les premières œuvres de notre compositeur : on attribue 116 opéras à Keiser, dans lesquels il mêle arias italiennes et allemandes. Sa musique comporte un caractère populaire et une simplicité adaptés au théâtre public allemand. Pourtant, il exige une agilité qui est toute italienne de la part du chanteur. D'après Bukofzer, « *Keiser annonce très clairement la mélodie de Haendel, dans laquelle un motif marquant est placé au-dessus d'une base séquentielle, et que des arrêts brusques et des silences expressifs interrompent*⁵⁷. »

A Hambourg, Haendel se lie rapidement d'amitié avec Mattheson, son aîné déjà célèbre dans la ville, avec qui il échange connaissances et inspirations, Haendel étant passé maître dans l'art du contrepoint, tandis que Mattheson lui enseigne l'art de la mélodie et de la vocalité italienne. Il lui fait aussi découvrir l'opéra. Notre jeune compositeur est aussitôt charmé par cet art total et s'y attelle dès 1705 en produisant *Almira*, dans le style de Keiser avec une certaine absence de souplesse mélodique, preuve que l'influence est allemande et non italienne, et des chansons de rue simples et populaires comme Keiser pourrait en écrire. Cette œuvre hybride à l'image de ce qui se faisait en Allemagne avec une ouverture à la française, une importante machinerie, des récitatifs en allemand et certains airs en

⁵⁷ BUKOFZER, Manfred. La musique baroque 1600-1750 de Monteverdi à Bach. p. 341.

italien marque l'entrée de Haendel dans la production opératique avec pour ce premier drame lyrique plus de vingt représentations qui s'enchaînent. Mais ce succès soudain lui vaut aussi la jalousie de Keiser et appuie son choix d'abandonner la ville germanique pour un voyage initiatique en Italie de quatre années, jusqu'en 1710. Il ajoute à son goût allemand du contrepoint, de l'orchestration et du rythme de danse le lyrisme italien du bel canto. Il visite Florence, Rome, Naples et Venise, les pôles italiens de l'art musical où il pourra faire connaissance avec les plus grands maîtres, entre autres le père et le fils Scarlatti, Corelli, Marcello, Lotti ou encore Steffani.

Ses plus de 120 cantates italiennes représentent un terrain expérimental à une vocalité naissante qui débordera bientôt dans ses drames lyriques. Ces opéras miniatures sont majoritairement composés entre 1705 et 1708 et sont destinés aux grands interprètes de ce début de siècle. Elles regroupent en concentré les difficultés expressives et techniques du chant de l'époque. De plus, Haendel les revisitera dans ses œuvres futures à plusieurs reprises. La *Lucrezia* montre une liberté prise par le jeune compositeur à la fois dans les tonalités, dans la partie du continuo qui est basé sur un style arpégé qui nécessite vivacité et agilité, comme dans la partie vocale, qui n'hésite pas à faire entendre des intervalles considérés comme inchantables à l'époque, mais aussi une ligne mélodique tout à fait surprenante. Dans « *Il suol che preme* » (07'05), la ligne de basse comme la partie vocale emploient une virtuosité dans un but dramatique : traduire la fureur. Les sauts vertigineux, les intervalles difficiles à chanter, les longues tenues et les vocalises couvrant jusqu'à dix mesures (8'32) mettent en valeur la technique de la cantatrice, et pourtant ne semblent jamais superflus : ces éléments contrastés rendent à merveille la colère du personnage.

Des silences expressifs s'intercalent dans la partie du continuo ainsi que dans l'écriture vocale, qui repart ensuite avec toujours plus de fureur. Une montée chromatique à la voix (08'27) apporte une tension grandissante qui débouche sur la longue vocalise finale.



Cette dernière est construite sur des sauts d'octave s'opposant à des traits plus conjoints et mettant ainsi en valeur les notes aigües (ré-sol-sol-fa), qui prennent alors la forme de cris de fureur. Les notes graves (ré-sol-sol-fa) semblent stopper une mélodie basée sur une marche, qui pourtant reprend à chaque fois avec plus de véhémence encore. L'accélération finale avec ses triolets permet d'aboutir avec toujours plus de vivacité au la final, note la plus haute de la partition, qui symbolise le point culminant de la phrase et le sommet de la fureur.

Dans « *Un pensiero* » de la cantate *Delirio amoroso*, la voix et le violon rivalisent en lignes virtuoses. Haendel subit dans cet exemple l'influence du *concerto grosso*, qu'il essaie de concilier avec l'aria. Dès la ritournelle, le violon tient un rôle primordial. Il n'expose pas un thème simple mais rempli de broderies. Une première vocalise a capella sur le mot « *pensiero* » permet de mettre ce dernier en valeur. Donner autant d'importance à l'orchestre, ici au violon, est une des caractéristiques de Haendel, qui embarrassait fortement ses chanteurs, habitués à avoir le monopole de l'intérêt du public et à ne pas partager le premier rôle avec un instrumentiste. Tandis qu'à certains passages le violon répond à la voix, à d'autres il développe une ligne tortueuse. Il peut aussi broder pendant que la voix passe au second plan avec une longue note tenue. Le violon suit par moment la ligne vocale à la tierce ou à la sixte durant de courts passages vocalisés. On ne sait plus si c'est la voix qui emploie des tournures instrumentales, ou si Haendel fait chanter le violon. Cet air est semblable à un duo dans lequel dialoguent le violon et la cantatrice.

Bien que les cantates italiennes ne soient pas le propos de notre étude, elles permettent d'expliquer et de comprendre les tournures vocales employées par Haendel

⁵⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=-Jr8qjdOOQ8> (08'34)

dans ses opéras. Elles représentent le laboratoire expérimental du compositeur, dans lequel il développe une vocalité regroupant tous les schèmes de l'époque.

Chapitre 8 – Haendel : Une vision complète de la vocalité du début du siècle

Haendel : compositeur nomade

Haendel est comme un musicien nomade difficile à enfermer dans une catégorie, dans un style, dans une nation : c'est le compositeur du début du XVIIIe siècle qui représente le mieux la diversité vocale de l'époque. Il emploie un langage à la fois marqué par ses origines germaniques, mais aussi intimement lié au lyrisme italien. Il se renouvelle sans cesse, pourtant ses airs ont ce quelque chose de familier qui nous permet de différencier la production de Haendel de celle de ses contemporains. Selon Jean-François Labie, ce qui fait la « griffe » du compositeur est cette spontanéité, cette impulsivité qui lui est propre et que l'on retrouve dans ses œuvres. La familiarité du langage nous permet d'apprécier ses airs dès la première audition. L'historien de la musique décrit les éléments composites de l'aria avec un accompagnement rythmé, généralement très dansant qui, binaire comme ternaire, est rendu irrégulier par des notes pointées. Ce dernier s'oppose à une ligne mélodique chantante et facile à retenir. Haendel tient de l'Allemagne ce caractère dansant, sans pour autant succomber au fade d'une ligne rythmique géométrique : J.F. Labie parle de « *claudication rayonnante*⁵⁹ ». En opposition à cette rythmique irrégulière – et n'oublions pas que le contraste est une des caractéristiques de l'époque baroque – nous trouvons une courbe mélodique puissante, rassurante qui se déroule pour nous donner un sentiment de satisfaction. Cette construction s'affirme entre autres dans l'aria « *Cara speme questo core* » de *Giulio Cesare*, simplement accompagnée par la basse continue. L'osmose entre la double nature rythmique et mélodique de l'air est frappante : la ligne

⁵⁹ LABIE, Jean François. *George Frederic Haendel*. p. 548.

mélodique montre des courbes élaborées, parfois même imprévisibles, et les rythmes pointés soutiennent ces courbures, ponctués d'arrêts sur des noirs ou des demi-soupirs.

Cette double influence italienne/allemande se développe dans tous les opéras, avec par exemple *Giulio Cesare*, drame très italien dans le style, qui pourtant apporte une petite touche allemande dans l'utilisation du cor avec « *Va tacito e nascosto* ». L'instrument avait déjà été employé par le maître germanique Zachow dans sa cantate *Lobe den Herrn meine Seele*. L'air de *Giulio Cesare* est basé sur une métaphore, celle du « chasseur rusé ». Ainsi, l'emploi du cor qui symbolise la forêt et la chasse n'a rien de surprenant, si ce n'est que l'instrument n'a pas été entendu dans l'opéra depuis le chœur initial de l'acte. Le cor répond par moments à la voix, à d'autres il la double ou l'orne.

Nous pouvons aussi voir comment Haendel transpose à un pays ses propres créations. Par exemple, le duetti « *No, di voi non vo' fidarmi* » au caractère très italien dans sa langue comme dans sa forme est repris et complètement anglicisé avec le chœur « *For unto us a child is born* ». De même, les œuvres anglaises de Haendel subissent aussi une influence allemande. L'oratorio *Allegro* est typiquement anglais avec un livret adapté de John Milton et une atmosphère bucolique proche de celle d'*Acis et Galatée*. Pourtant, les numéros 36, 37 et 38 consacrés à *Il Penseroso* forment une entité dissociable du reste de l'œuvre. Ce fragment montre les composantes d'une cantate allemande classique qu'aurait pu composer Bach. Il respecte l'ordre traditionnel : un chœur sur thème de choral accompagné à l'orgue, un solo de soprano relativement sobre, une page d'improvisation à l'orgue, un autre solo de soprano plus orné, une courte ritournelle de l'orgue et des cordes, un cœur fugué.

Haendel sait s'adapter au goût du pays dans lequel il exerce son art et donne au public ce qu'il a l'habitude d'entendre, en y ajoutant sa touche personnelle. Selon le compositeur, « *Ce qui plaît aux Anglais, c'est quelque chose sur quoi ils puissent battre la mesure, qui leur frappe directement les oreilles. Si vous voulez travailler pour les Anglais,*

il faut leur donner quelque chose qui fasse du bruit comme le roulement des baguettes sur un tambour⁶⁰. »

L'influence de ses contemporains

Certains éléments de la vocalité haendélienne trouvent leur origine chez d'autres compositeurs comme Cesti, Cavalli ou Bononcini. La majorité des vocalises de Haendel se construit naturellement sur des rythmes resserrés avec des doubles ou triples croches s'enchaînant sur des intervalles relativement conjoints. Il emploie aussi beaucoup les gammes descendantes ou montantes et les sauts au milieu de ces grandes vocalises.

Haendel utilise parfois une écriture gracieuse avec par exemple un motif composé de croches liées par deux, comme l'ont fait avant lui Cavalli ou Cesti. C'est le cas dans l'air « *Vaghe fonti che mormorando* » d'Ottone dans *Agrippina*.



Cette figure a souvent une visée descriptive et peut être employée pour qualifier le vent ou la rivière.

Haendel emploie aussi régulièrement de longues vocalises basées sur des arpèges, notamment pour le style vocal *di forza*, c'est-à-dire une expression héroïque et véhémence. Nous en trouvons un exemple dans « *Lusinghiera mia speranza* ».

Les sauts montants ou descendants sont aussi très employés dans les passages virtuoses. Mais le compositeur n'innove en rien puisque cet effet typiquement italien était déjà usité par Monteverdi. Ces sauts peuvent apparaître dès les premières mesures de l'air, comme dans « *Cade il mondo* ». Le chant par saut est considéré à l'époque comme l'un des plus difficiles à réaliser. L'allegro « *Se fiera belva ha cinto* » montre des sauts d'octave

⁶⁰ LABIE, Jean-François. *George Frederic Haendel*. p. 519.

⁶¹ CELLETTI, Rodolfo. *Histoire du Bel Canto*. p. 112.

permettant de mettre en valeur l'étendue de la voix du chanteur, alternant avec de longues vocalises plus conjointes.



Enfin, dans « *Amore è un tirrano* » d'*Admeto*, Hercule nous donne une série de sauts vers l'aigu d'une grande vigueur.

Dans d'autres airs, le caractère virtuose est mis en avant avec la trompette : l'instrument emprunte par moment quelques tournures imitatives de la voix, qui, quant à elle, revêt un caractère instrumental dans « *Or la tromba in suon festante* » de *Rinaldo* :



Nous pouvons voir en effet dans cet exemple que la voix parcourt l'accord parfait de ré majeur principalement, ce qui donne à la vocalise un caractère très instrumental. Cette écriture permet au compositeur un jeu de questions/réponses entre la voix et la trompette. Les nombreux silences consolident l'idée d'une écriture pour trompette baroque. Le tempo est rapide et rend les doubles croches difficiles à exécuter.

On peut aussi entrevoir l'influence de Bononcini dans certains airs de Haendel, de par leur simplicité et leur élégance mélodique. Les traits virtuoses apparaissent généralement en fin de phrase, souvent sur le dernier mot du tercet ou du quatrain. La virtuosité a dans ce cas-là un rôle structurel plus que dramatique, comme nous le verrons

⁶² http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/8/86/TMSLP19008-PMLP44845-HG_Band_70.pdf p. 95.

⁶³ CELLETTI, Rodolfo. *Histoire du Bel Canto*. p. 114.

par la suite⁶⁴. Dans « *Non sa temere questo mio petto* » (*Amadigi*), les phrases musicales sont basées sur des intervalles conjoints, et les vocalises se cantonnent aux derniers mots.

Comme Scarlatti ou Steffani, Haendel emploie ce que Celletti appelle « mot-devise », c'est-à-dire que le terme que le compositeur veut mettre en valeur est suivi d'une interruption, avant l'énoncé de la phrase entière. Dans « *Vado, corro al mio tesoro* », le mot « *vado* » (je vais) est suivi d'une interruption de deux mesures. Dans cette aria nous pouvons noter que les violons et la basse interviennent toujours à l'unisson. Le rôle harmonique semble avoir été oublié pour privilégier un dialogue entre deux personnages : le chanteur et l'orchestre.



Un schème composé d'un bref trille intercalé entre des notes répétées se propage dans le style de chant élégant italien du XVIII^e siècle. En analysant la partition de *Tamerlano*, nous retrouvons notre formule à plusieurs reprises, comme dans l'air « *Benchè mi sprezzì l'idol che adoro* », dans la ritournelle introductive aux premiers violons et hautbois avec le motif suivant :



Nous retrouvons la même formule prescrite par notre compositeur à Senesino avec une marche pour symboliser le mot « *cangiar* » (changer) :

⁶⁴ Cf. Chapitre 9 : La virtuosité au service du drame. Equilibre structurel.

⁶⁵ http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/c/c7/IMSLP18982-PMLP44827-HG_Band_62.pdf p. 21.

⁶⁶ http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP18998-PMLP44843-HG_Band_69.pdf p. 39



Dans l'acte II, l'air « *Amor da guerra e pace* » nous fait entendre une fois de plus une vocalise basée sur un trille intercalé entre des notes répétées :



Toutes ces fioritures, ces traits virtuoses régulièrement employés par Haendel dans ses opéras peuvent servir à souligner le drame et les termes primordiaux de la phrase.

⁶⁷ CELLETTI, Rodolfo. *Histoire du Bel Canto*. p. 39.

⁶⁸ *Ibid.* p. 64.

Chapitre 9 – La virtuosité au service du drame

Mise en valeur d'un mot porteur de sens

Bien souvent, les traits virtuoses ne sont pas placés au hasard du livret. La plupart du temps, le mot vocalisé est choisi avec soin, tant les fioritures ont un effet de loupe sur ce dernier. C'est le cas dans la majorité des airs Haendéliens, comme dans l'aria *di tempeste* « *Da tempeste il legno infranto* » de Cléopâtre, déjà citée précédemment. La vocalise est placée sur le mot « *desiar* », qui souligne la métaphore entre le navire sur les flots et le cœur de la jeune femme. La joie exubérante est rendue par un thème fougueux et toute l'habileté vocale de la cantatrice est mise en jeu, qu'il s'agisse de la vocalise citée page 44 ou de la suivante, qui laisse percevoir Mozart, et peut évoquer la reine de la nuit :



La modernité de l'aria *di bravura* « *Dopo notte* » d'Ariodante tient dans ce chant syncopé posé sur un tapis de cordes classique. C'est un air lumineux, qui met en valeur le mot « *gioia* » (joie) par une immense vocalise de quinze mesures avec de nombreux sauts. A 02'02, une seconde vocalise toujours sur le même terme fut donnée par Carestini en 1735 et demeura célèbre grâce à la largeur de l'ambitus qu'elle exige : elle utilise la totalité de l'ambitus du rôle, c'est-à-dire du la grave au la aigu :



⁶⁹ http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/24/IMSLP18997-PMLP35138-HG_Band_68.pdf p. 118.



Equilibre structurel

Dans les deux exemples précédents, on peut remarquer que les termes mis en valeur sont toujours situés à la fin du tercet développé en partie A de l'*aria da capo*, qu'il s'agisse du mot « *desiar* » dans l'air « *Da tempeste il legno infranto* » de Cléopâtre :

CLEOPATRA

Da tempeste il legno infranto

Se poi salvo giunge in porto

*Non sa piu che **desiar**.*

CLEOPATRE

Quand le navire brisé par les tempêtes

Parvient enfin à bon port,

Il ne sait plus que **désirer**.

Ou du mot « *gioia* » situé dans le dernier vers de « *Dopo Notte* » d'Ariodante :

ARIODANTE

Dopo notte, atra e funesta,

Splende in ciel piu vago il sole,

*E di **gioia** empie la terra.*

ARIODANTE

Après cette nuit, noire et funeste,

Le soleil, radieux, resplendit dans le ciel,

Il emplit de **joie** la terre toute entière.

⁷⁰ http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/c/cd/IMSLP19069-PMLP44864-HG_Band_85.pdf p. 117-118.

Bien qu'il soit assez fréquent à l'époque de retrouver une vocalité exubérante du début à la fin de l'aria, ce phénomène de concentration des prouesses vocales à la fin de la strophe est pourtant récurrent durant tout le XVIII^e siècle, et notamment avec Mozart. On peut alors difficilement trouver une quelconque logique sémantique à cette virtuosité, mise à part le choix du mot qui est primordial, comme nous l'avons vu précédemment. Rien ne prédispose la fin d'une strophe à être propice à la virtuosité, que l'on s'intéresse au mot porteur de sens comme à la situation dramatique. Selon Michel Lehmann, si l'on considère la structure sémantique traditionnelle de l'aria *da capo*, formée d'un couple de deux tercets, la vocalise à la fin de la première strophe a tout simplement un rôle d'harmonie formelle. « *Il s'agit d'abord d'un souhait d'équilibre entre un premier temps qui livre le texte et son contenu poétique et un second qui compense la carence de vocalité*⁷¹ ». Rappelons que l'association du verbe et du chant est un de ces grands débats qui a animé tout le début du XVIII^e siècle, comme nous le montrent plusieurs satires sur l'opéra et la virtuosité, la plus célèbre étant celle de Marcello, virulente critique de la virtuosité abusive et sans logique sémantique qui envahit parfois l'opéra de son temps.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce n'est pas le livret qui conditionne cette vocalise finale, mais l'inverse : Les librettistes vont s'adapter à cette tendance. Il est récurrent de trouver dans le dernier vers du tercet le lexique des affectes et des passions, comme nous le montrent nos deux exemples précédents. Les termes mis en valeur sont « désirer » et « joie ». En bout de vocalise, le compositeur termine le A de l'aria *da capo* par une cadence parfaite sur le dernier vers du tercet de manière à conclure à la fois le discours verbal et le discours musical.

⁷¹ 52 *Analyse Musicale : Invention Musicale et virtuosité - Musique Mixte*. Décembre 2005. p. 50.

Figuralisme

Il est un peu exagéré de parler de figuralisme pour l'opéra du XVIII^e siècle qui rejette complètement la musique descriptive et l'illustration musicale, trop « triviales » au goût des compositeurs de l'époque. Pourtant, nous trouvons dans la musique de Haendel quelques éléments virtuoses qui soulignent une certaine correspondance entre musique et versification.

Nous avons dans l'air « *Priva son d'ogni conforto* » (Cornelia – *Giulio Cesare*) plusieurs marques vocales qui symbolisent la dignité et la sérénité dans la tristesse de la veuve de Pompée. Sur le rythme à trois temps tant affectionné par Haendel, le compositeur impose régulièrement un silence sur le premier temps, qui peut être traduit comme le sanglot de Cornelia :



Une cellule descendante récurrente, exposée à la flûte dès le début de l'air et repris à la voix sur les termes « *speme* » ou « *morire* » traduit la douleur de la veuve :

⁷² http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/24/IMSLP18997-PMLP35138-HG_Band_68.pdf p. 16.

Largo.

Traversa.

Violino I.II.

Viola.

CORNELIA.

Bassi.

Pri-va son d'ò-gni con-for-to, e pur spe-me di mo-ri-re

73

Haendel utilise aussi les capacités vocales de ses chanteurs pour rendre une atmosphère précise dans chaque air. Dans *Alessandro*, personnage interprété par *Il Senesino* en 1726, la profusion de trilles de l'andante « *Fra le stragi e fra le morti* » rend en musique l'élan guerrier du héros :

mor-ti s'im-mor-ta-lan,

74

Dans *Atalanta*, Irène nous donne une imitation du mot « languir » dans l'acte I scène 6 en intercalant des silences dans sa phrase comme pour nous faire patienter :

tuo lan-guir, il

75

⁷³ http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/24/IMSLP18997-PMLP35138-HG_Band_68.pdf p. 15.

⁷⁴ http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP19021-PMLP44851-HG_Band_72.pdf p. 13.

⁷⁵ http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP19079-PMLP44870-HG_Band_87.pdf p. 16.

Un autre phénomène fréquent chez Haendel apparaît avec la personnification de l'oiseau, particulièrement du rossignol, symbole de la joie et de l'amour.

Dans cette vocalise extraite de l'air « *Alla sua gabbia d'oro* » (« A sa cage d'or ») d'*Alessandro* écrit par Haendel pour Faustina Bordoni, la légèreté est de mise avec de nombreux trilles (rappelons qu'en français on utilise le terme de « trille » pour le chant du rossignol) et des sauts dans l'aigu qui restent en suspens, comme accrochés en l'air, notamment dans la troisième mesure de l'extrait suivant. La rapidité et l'irrégularité du rythme contribuent à cette légèreté qui nous rappelle tant le chant d'un petit oiseau. Par moment, le violon assure de courtes interventions dans un langage proche de celui de la voix de par sa légèreté, et qui peut faire penser à la réponse d'un autre oiseau.



Dans l'*andante* « *Se nel bosco resta solo/rusignolo col suo canto* » (« Si dans les bois ne reste, que le rossignol et son chant ») extrait d'*Arianna*, Anna Maria Strada représente l'oiseau avec une ligne mélodique, un tempo et donc un caractère très différents de l'air précédent. Le mode majeur de « *Alla sua gabbia d'oro* » laisse place à la tristesse dans l'aria suivante avec la tonalité de la mineur. Le chant du rossignol est basé principalement sur un rythme pointé rendant pourtant à son tour parfaitement, mais d'une autre manière, le chant du bel oiseau :



⁷⁶ http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP19021-PMLP44851-HG_Band_72.pdf p. 78.

⁷⁷ http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP19064-PMLP44862-HG_Band_83.pdf p. 83.

Chapitre 10 – La virtuosité au service d’une voix

Même si, nous l’avons vu, la virtuosité dans l’air ressort à des moments stratégiques formels, ou pour appuyer et illustrer un terme précis, il faut souligner qu’elle est avant tout déterminée par le gosier du chanteur. Osons une caricature : le moment vocalisé dépend bien du livret, mais à l’inverse la structure de la vocalise, la technicité qu’elle nécessite dépend avant tout de l’interprète.

L’asservissement du compositeur à l’interprète

Ce phénomène n’est pas propre à Haendel mais à son époque : « *Le théâtre musical du XVIIIe siècle, plus que nul autre sans doute, est entièrement tributaire des interprètes*⁷⁸. » Dans son *Théâtre à la mode* publié à Venise en 1720, Marcello prend position avec humour et ironie contre cette virtuosité excessive qui envahit l’opéra du XVIIIe siècle et qui fait perdre son sens au drame : « *Il [Le poète] ira voir souvent la prima donna, car il doit savoir que, la plupart du temps, c’est d’elle que dépend le succès de la pièce, bonne ou mauvaise ; il règlera son drame sur ses idées ; il ajoutera ou supprimera, sur ses indications, des parties entières de son rôle [...]. Il s’abstiendra de lui expliquer l’intrigue de l’opéra, attendu que la virtuose moderne n’a besoin de rien y comprendre ; tout au plus en parlera-t-il à madame sa mère, à son père, à son frère ou à son protecteur*⁷⁹. » Son pamphlet bénéficia à l’époque d’un succès foudroyant. Il en fit rire certains, il en fit pleurer d’autres. La preuve en est l’effet produit sur Vivaldi – « *Aldiviva* » dans notre satire - le principal compositeur et *impresario* concerné, qui cessa d’écrire pour Venise pendant les quatre années suivant la parution du pamphlet.

« *Lorsqu’il se trouvera avec des chanteurs et particulièrement des castrats, le compositeur leur offrira toujours sa dextre et se tiendra chapeau bas et un peu en arrière, en réfléchissant que le plus infime de ces messieurs est pour le moins, dans l’opéra, un*

⁷⁸ MOINDROT, Isabelle. *L’opéra seria ou le règne des castrats*. p.17.

⁷⁹ MARCELLO. *Le théâtre à la mode au XVIIIe siècle*. p.41.

*général ou un capitaine des gardes du roi ou de la reine*⁸⁰. » Cette caricature est une description, un peu exagérée certes, mais proche néanmoins de l'asservissement de la majorité des compositeurs à leurs chanteurs, mais le cas de Haendel est tout autre : notre compositeur limite et désapprouve cette toute puissance de l'interprète lorsqu'elle dessert le drame, en refusant notamment les airs *di baule*, définis en introduction, arias intercalées dans la pièce par le chanteur sans aucune cohérence dramatique.

Tirer profit de l'interprète

Bien que Haendel ne participe pas au développement de ce schème du début du XVIIIe siècle décrit précédemment, l'importante contribution de l'interprète dans son œuvre est régulièrement soulignée par les musicologues, entre autres Celletti : « *Haendel apparaît comme le compositeur d'opéras qui sut le mieux tirer parti des aptitudes de ses interprètes et trouver le moyen le plus ingénieux de les utiliser, en changeant souvent de schèmes et d'écriture. [...] C'est précisément avec Haendel que l'opéra baroque voit s'instaurer, bon gré mal gré de part et d'autre, la plus étroite collaboration entre auteur et interprètes*⁸¹. »

Pour corroborer les dires de Celletti, nous pouvons nous appuyer sur *Radamisto*, premier opéra de Haendel donné par la Royal Academy of Music, qui existe sous deux versions : Dans la première, composée pour le 27 Avril 1720, le rôle principal est tenu par Maddalena Durastanti, vue à l'époque comme une soprano au style désuet, peu encline à supporter des tessitures tendues. La troupe de chanteurs était de format limité, mise à part Anastasia Robinson, en contralto, qui incarnait Zenobia, personnage ayant des airs pathétiques ou *agitato* relativement virtuoses. Dans la seconde version créée le 28 décembre 1720, Haendel dispose d'une nouvelle troupe de chanteurs avec entre autres la basse Broschi dans le rôle de Tiridate, et Senesino qui incarne Radamisto. Le rôle qui a le plus été modifié entre les deux versions est de loin celui de Radamisto. Le principal

⁸⁰ MARCELLO. *Le théâtre à la mode au XVIIIe siècle*. p. 46.

⁸¹ CELLETTI, Rodolfo. *Histoire du bel canto*. p. 110 – 111.

changement apporté par Haendel est une transposition des tessitures, avec le registre de soprano de Radamisto se transformant en un registre d'alto pour s'adapter au castrat Senesino et faire ressortir ses sonorités graves. L'air « *Vile ! Se mi dai vita* » ajouté par Haendel dans la version de décembre 1720 met en valeur les aptitudes de notre castrat pour les larges phrasés et le caractère héroïque qui allait si bien à Senesino, dans le jeu comme dans la voix, puissante et flexible. L'amélioration la plus significative dans la seconde version reste l'ajout du quatuor à la fin de l'acte III : « *O cedere o perir* ».

Nous pouvons aussi comparer l'écriture de Haendel adaptée à deux voix aux caractéristiques bien différentes comme celles de Francesca Cuzzoni et Faustina Bordoni. Les écrits des contemporains soulignent l'homogénéité de la voix de la première, la douceur de son timbre. Elle disposait en outre d'une tessiture vocale considérable, du do³ au do⁵, ce qui fait de Francesca Cuzzoni la première grande cantatrice italienne à posséder l'étendue d'une soprano aigüe. Contrairement à sa rivale, la Cuzzoni ne brillait pas particulièrement dans les coloratures rapides. Notre deuxième cantatrice arrivée à Londres en 1726 - Faustina Bordoni - était la principale représentante du nouveau style brillant. Sa tessiture était celle d'une mezzo-soprano, et ce qui lui permit en tout premier lieu de rayonner au théâtre londonien fut sa surprenante vélocité vocale.

L'écriture de Haendel est dans un premier temps marquée par l'arrivée de la Cuzzoni à Londres, alors que notre compositeur écrivait jusque-là pour Maddalena Durastanti, qui n'avait pas les caractéristiques d'une soprano aigüe. Ainsi, dès 1723, de grands intervalles montants sont employés non seulement dans les segments vocalisés, mais aussi dans le chant proche du style syllabique comme dans le *larghetto* « *Affanni del pensier* » de Teofane dans *Ottone*, avec une première section plutôt ramassée :



Qui a en réalité pour unique objectif de faire ressortir les la bémols de la deuxième section :



Dans les passages vocalisés, les fioritures aériennes peuvent prendre la forme de gammes montantes pour atteindre un point culminant dans le registre aigu, ou alors être constituées d'une projection soudaine de la voix, mettant ainsi en valeur la tessiture et la ductilité de la soprano. Les exemples suivant, extraits respectivement du *larghetto* « *Affanni del pensiero* » et de « *Benche mi sia crudele* » de Teofane dans *Ottone* illustrent notre propos :



⁸² http://japanese.imsip.info/files/imglnks/usimg/4/48/IMSLP247772-PMLP44840-Ottone_1723.pdf p. 38.

⁸³ *Ibid.* p. 39.

⁸⁴ *Ibid.* p. 39.



Avec Faustina Bordoni, l'écriture de Haendel adhère au style brillant. Il est sans doute le compositeur qui écrivit la colorature la plus complexe pour la cantatrice, s'attardant particulièrement sur les traits que la Bordoni maîtrisait le mieux, c'est-à-dire les trilles et les notes *ribattute*. L'air « *Alla sua gabbia d'oro* » déjà cité précédemment⁸⁶ ou « *La dove gli occhi io giro* » montrent l'importance des trilles et des longues vocalises à la colorature serrée :



Enfin, un apport essentiel de Faustina Bordoni sur l'écriture d'Haendel est l'insertion de trilles même dans le chant syllabique, son articulation précise et sa vélocité le lui permettant :



⁸⁵ *Ibid.* p. 82.

⁸⁶ Cf. Chapitre 9 : La virtuosité au service du drame. Figuralisme. (p. 62)

⁸⁷ http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/8/88/IMSLP19035-PMLP44852-HG_Band_73.pdf p. 103.

⁸⁸ « *Dica il falso, dica il vero* », Alessandro.

http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP19021-PMLP44851-HG_Band_72.pdf p. 93.

Les trilles envahissent aussi le chant *di sbalzo*, style vocal considéré par les belcantistes, rappelons-le, comme le plus difficile à exécuter, déjà sans ajout de trilles. « *Il mio core non apprezza volgar fiamma* » de *Tolomeo* illustre notre propos :



Haendel n'est pas considéré comme un novateur, un avant-gardiste dans le domaine de l'opéra seria, pourtant le refus de la dominance du chanteur qui caractérise particulièrement son écriture marque la principale innovation du compositeur dans le genre italien : il œuvre pour mettre la voix en valeur, sans perdre le fil du drame. Pour Haendel, le chanteur est un instrument parmi d'autres, et c'est lui qui prendra les décisions lors des modifications apportées à ses œuvres. En comparant Haendel à ses contemporains, on peut affirmer que sa production opératique se dirige vers une plus grande unité dramatique. Cette appréciation peut aller à l'encontre de l'avis général, qui se base bien trop souvent sur une comparaison entre Haendel et des compositeurs plus tardifs comme Mozart.

Jean François Labie va jusqu'à penser que notre compositeur se tourne vers les chanteurs anglais pour leur plus grande malléabilité : moins habitués à être traités en vedettes que les italiens, ils seraient plus enclins à obéir aux ordres. Avec les chanteurs anglais, Haendel se serait tourné vers la langue correspondante, et avec cette dernière vers l'oratorio.

⁸⁹ http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/3/3d/IMSLP19038-PMLP44855-HG_Band_76.pdf p. 44

Conclusion

L'emprise de la virtuosité sur l'opéra italien est bien réelle. Même si cette dernière est présente dès la naissance du « *dramma per musica* », elle est avant tout tributaire du spectateur et s'accroît donc avec l'ouverture des théâtres publics. Il faut plaire à un auditoire plus hétéroclite, parfois moins cultivé, qui plus qu'un drame vient écouter des chanteurs dotés d'une voix qui semble parfois irréelle. La recherche du « merveilleux » propre à l'époque baroque joue ainsi un rôle primordial dans l'amplification du phénomène de virtuosité. De même, les premières écoles de chant, en formant de véritables chanteurs, offrent des moyens techniques nouveaux qui vont faire évoluer l'écriture vocale.

Selon Berio, il existe deux causes principales à la virtuosité : la première est une nouvelle technicité de l'instrument, ou une pensée musicale entièrement dédiée à ce dernier, comme l'apport du piano par rapport au clavecin, ou dans notre cas l'apport des castrats et des écoles de chant. Ces innovations et ces nouvelles possibilités vont faire évoluer le langage du compositeur, qui dispose de plus de « mots » pourrait-on dire pour s'exprimer. C'est le cas de Haendel et de ses contemporains. La deuxième cause est une évolution dans la pensée du compositeur, qui va nécessiter un progrès dans la technique de l'instrument. C'est le cas par exemple des *Récitations* d'Aperghis : Son langage musical nécessite de nouveaux « mots ». Berio explique ces deux causes de la virtuosité en ces termes :

« La virtuosité naît souvent d'un conflit, d'une tension entre l'idée musicale et l'instrument. On se trouve dans une situation bien connue de virtuosité lorsque les préoccupations techniques et les stéréotypes d'exécution prennent le dessus sur l'idée, comme c'est le cas chez Paganini, dont l'œuvre – que j'aime beaucoup – n'a certes pas bouleversé l'histoire de la musique, mais a contribué au développement de la technique du violon. Un autre cas de tension apparaît lorsque la nouveauté et la complexité de la pensée musicale – dont la dimension expressive est tout aussi complexe et diversifiée – imposent des changements dans le rapport à l'instrument, ouvrent la voie à de nouvelles solutions techniques (comme dans les Partitas pour violon de Bach, les dernières œuvres pour piano de Beethoven, de Debussy, Stravinski, Boulez, Stockhausen, etc.) et exigent de l'interprète qu'il fonctionne au plus haut niveau de virtuosité technique et intellectuelle. [...] Ecrire

*aujourd'hui pour un virtuose digne de ce nom peut donc aussi être considéré comme la célébration d'une entente particulière entre le compositeur et l'interprète et comme le témoignage d'une situation humaine*⁹⁰. »

La virtuosité du début du XVIIIe siècle est une fin en soi plus qu'un moyen d'expression dramatique. Elle met en valeur un chanteur avant tout, pourtant notre étude nous montre un effort pour que la virtuosité ne soit pas dénuée de sens : même si son origine est la mise en valeur d'une voix, elle peut aussi servir le drame en soulignant un mot porteur de sens, en permettant un certain équilibre structurel ou en illustrant le texte. Il existe donc différents degrés de servilité aux chanteurs selon le compositeur, de celui qui insère des airs sans aucun rapport au drame, les *airs di baule*, à celui qui exploite les chanteurs bien plus qu'il n'est exploité par eux, comme Haendel.

L'opéra *seria* du début du XVIIIe siècle est une « mode » comme le qualifie Marcello dans son pamphlet, un phénomène social autant qu'artistique qui embrase quasiment toute l'Europe. La virtuosité vocale qui devient une des caractéristiques les plus fortes de ce genre musical peut être considérée comme une des causes de l'évolution de l'écriture, comme nous venons de le voir avec Haendel qui s'adapte aux possibilités vocales de l'interprète, mais nous pouvons aussi la voir comme une conséquence sociale de ce culte du chanteur, roi du théâtre et monarque du public : plus le chanteur fait preuve de démesure, plus il a d'emprise sur la foule. Au final, ce culte de la virtuosité et du chanteur, si critiqué, qui peut parfois faire perdre le fil du drame est peut-être accepté par les compositeurs, qui œuvrent au service de l'art, comme le souligne Michel Lehmann en ces termes : « *Et n'oublions pas l'allégeance au virtuose chanteur que manifeste cette écriture, servilité acceptée finalement comme un usage destiné bien plus à la perfection d'un art qu'aux caprices d'une diva*⁹¹. »

⁹⁰ Berio, Texte de présentation des *Sequenzas* en 1998. Cité dans *52 Analyse musicale Invention musicale et virtuosité – Musique mixte*, décembre 2005. p. 49.

⁹¹ *Ibid.* p. 50.

Sources

Bibliographie

Ouvrages généraux sur l'opéra :

BLANCHARD, Roger et DE CANDE, Roland. *Dieux & Divas de l'opéra : Des origines au Romantisme.* Paris : Plon, 1986. 429 pages. 2 259 01429 1.

BOREL, Vincent. *Un curieux à l'opéra : Abécédaire impertinent de l'art lyrique.* Arles : Actes Sud, 2006. 212 pages. 2 7427 6030 X.

BUKOFZER, Manfred F. *La musique baroque 1600-1750 de Monteverdi à Bach.* Paris : Jean-Claude Lattès, 1982. 490 pages. 9 782709 600538.

CELLETTI, Rodolfo. *Histoire du Bel Canto.* Poitiers : Fayard, 1987. 280 pages. 2 213 01924 X.

COLAS, Damien et DI PROFIO, Alessandro. *D'une scène à l'autre : L'opéra italien en Europe. Volume 1 Les pérégrinations d'un genre.* Tours : Mardaga, 2009. 346 pages. Vol. I. 978 2 87009 992 6.

DUMESNIL, René. *Histoire illustrée du théâtre lyrique.* Paris : Editions d'histoire et d'art, 1953. 240 pages.

MARTINOTY, Jean-Louis. *Voyage à l'intérieur de l'opéra baroque : De Monteverdi à Mozart.* Mesnil-sur-l'Estrée : Fayard, 1990. 295 pages.

MOINDROT, Isabelle. *L'opéra seria ou le règne des castrats.* Saint- Amand-Montrond : Fayard, 1993. 323 pages. 2 213 03096 0.

ROLLAND, Romain. *Voyage musical aux pays du passé.* Paris : Editions d'aujourd'hui, 1977. 271 pages.

COMBARIEU, Christophe. *Le bel Canto*. Collection Que sais-je. Paris : PUF, 1999. 128 pages. 978 2 13 049431 7

PENESCO, Anne. *Défense et illustration de la virtuosité* (textes réunis et présentés par Anne Penesco). Presse universitaire de Lyon, 1997. 213 p. 2 7297 0547 3

Périodiques :

ALEXANDRE, Ivan A. Ariodante Haendel. *L'avant-scène*. 2001, n° 201, 116 pages.

LEHMANN, Michel. 52 Analyse Musicale : La musique et nous. *Invention musicale et virtuosité - Musiques Mixtes*. décembre 2005, pages 49-61.

MALGOIRE, Jean-Claude. Haendel Jules César. *L'avant-scène Opéra*. avril 1987, n° 97, 130 pages.

Ouvrages historiques :

DELUMEAU, Jean. *L'Italie de la Renaissance à la fin du XVIIIe siècle*. Paris : Armand Colin, 1991. 366 pages. 2 200 31284 9.

FIGEAC, Michel. *Le prince et les arts en France et en Italie, XIVe-XVIIIe siècles*. St-just-la-pendue : Sedes, 2010. 255 pages. 978 2 301 00129 0.

Ouvrages sur Haendel :

LABIE, Jean-François. *George Frederic Haendel*. Paris : Robert Laffont, 1980. 862 pages. 2 221 00566 X.

HOGWOOD, Christopher. *Haendel*. 2007. 312 pages. 9780500274989.

Témoignages, mémoires, écrits du XVIIIe ou du début du XIXe siècle :

GOLDONI, Carlo. *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre.* Paris : Mercure de France, 1787. 635 pages. 2-7152-2380-3.

MARCELLO, Benedetto. *Le théâtre à la mode au XVIIIe siècle.* Arles : Bernard Coutaz, 1993. 109 pages. 2 87712 064.3.

SAND, George. *Consuelo - La comtesse de Rudolstadt.* Paris : Robert Laffont, 2004. 1 173 pages. 2 221 10036 0.

STENDHAL. *L'opéra italien : notes d'un dilettante par Henri Beyle, dit Stendhal.* Paris : Michel de Maule, 1988. 191 pages. 2 87623 022 4.

SCRIBE, Eugène. *Judith ou la loge d'opéra.* Paris : Michel-Lévy frères, 1853.

BURNEY, Charles. *De l'état présent de la musique en France, en Italie, dans les Pays-Bas, en Hollande et en Allemagne.* Nabu Press, 2011. 410 pages. 9781248046753.

Sites internet

www.musicme.com

www.youtube.com

<http://www.quellusignolo.fr/notices/ornement.html>

<http://www.acorfi.asso.fr/passe/2003-04/031202.html>

<http://operabaroque.fr/HAENDEL.htm>

http://books.google.fr/books?id=cJKqz7jEi8C&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

<http://imslp.org/wiki/Accueil>

Discographie non exhaustive

Handel, George Frideric, [comps.]. George Frideric Handel : Arias & Duets. s.l. : Virgin Classics, 2009. 50999 696035 2 5.

PIAU, Sandrine, [interpr.]. 2004. georg friedrich haendel 1685-1759 opera seria. [comps.] georg friedrich haendel.

Danielle De Niese, Salomé Haller etc. [interpr.]. Prima donna arie di bravura. [comps.] Haendel. s.l. : Disques Pierre Verany, 2009.

Baker, Janet, [interpr.]. Ariodante. [comps.] Handel. [chef d'orch.] Raymond Leppard. s.l. : Philips, 2004. 473955-2.

Bartoli, Cecilia, [interpr.]. The Vivaldi Album. [comps.] Vivaldi. [chef d'orch.] Giovanni Antonini. s.l. : DECCA record, 1999. 0028946656921.

Filmographie

McGegan, Nicholas. *Admeto George Frideric Handel.* major, 2009. 0814337010201.

Christie, William. *Handel Semele.* [interpr.] Cécilia Bartoli. DECCA, 2007. filmé au Zurich Opera House. 0044007433232.

Christie, William. *George Frideric Handel.* Arthaus musik, 2008. enregistré au Zurich Opera House. 0807280130997.

Christie, William. *Handel Hercules.* harmonia mundi distribution, 2004. enregistré à l'opéra de Paris.

Table des annexes

Annexe 1 <i>Cosme I et ses artistes</i> , XVI ^e siècle, Giorgio Vasari.....	76
Annexe 2 <i>La gloire des Barberini</i> , 1633, Pierre de Cortone.....	77
Annexe 3 Les premiers théâtres publics d’opéra en Italie.....	78
Annexe 4 <i>Gigantesque Gloire</i> de Giacomo Torelli.....	79
Annexe 5 Loge royale du théâtre San Carlo, Naples, 1737.....	80
Annexe 6 Théâtre San Carlo, Naples, 2010.	81
Annexe 7 Le théâtre Filarmonico, Verone, 1720.	82
Annexe 8 Farinelli au théâtre Alibert, 1724. Dessin de Pier Leone Ghezzi.....	83
Annexe 9 Farinelli dans <i>Catone in Utica</i> , 1729. Dessin d’A. M. Zanetti.	84
Annexe 10 Bernacchi dans <i>Mitridate re di Ponto</i> de Pasquali.....	85

Annexe 1

Cosme I et ses artistes, XVI^e siècle, Giorgio Vasari.

(Florence, Palazzo Vecchio).



Annexe 2

La gloire des Barberini, 1633, Pierre de Cortone.

(Fresque - Palais Barberini)



Annexe 3

Les premiers théâtres publics d'opéra en Italie

LES PREMIERS THÉÂTRES PUBLICS D'OPÉRA EN ITALIE			
	THÉÂTRES	SPECTACLE INAUGURAL	REMARQUES
1637	S. Cassiano (Tron) à Venise	Manelli, <i>Andromeda</i>	Théâtre traditionnel depuis 1607. Démoli en 1812
1639	SS. Giovanni e Paolo (Grimani) à Venise	P. Sacratì, <i>La Delia</i>	Fermé en 1715
—	S. Moisé (Giustiniani) à Venise	Monteverdi, <i>Arianna</i> (reprise)	Théâtre trad. depuis 1620. Fermé en 1818
1641	Novissimo (« sotto la protezione di L. Michele e di diversi Cavalieri »)	Fr. Sacratì, <i>La finta pazza</i>	Construit sur un terrain appartenant aux dominicains ! Démoli en 1647
1651	S. Apollinare à Venise	Cavalli, <i>Eristeo</i>	Très petit théâtre, qui fermera vers 1670
1654	S. Bartolomeo à Naples	Cirillo, <i>Orontea</i>	Théâtre trad. depuis 1620. Démoli en 1737
1656	Della Pergola à Florence	Melani, <i>la Tancia</i>	Existe encore
1660	S. Salvatore (Vendramin), Venise	Castrovillari, <i>la Pasife</i>	Aujourd'hui théâtre Goldoni. Peu de temps ouvert à l'opéra
1671	Tor di Nona à Rome	Cavalli, <i>Scipione Africano</i> (reprise)	Plus tard Apollo après reconstruction
1677	S. Angelo (Cappello-Marcello) à Venise	Freschi, <i>Elena rapita da Paride</i>	Le théâtre de Vivaldi. Fermé en 1803
1678	S. Giov. Grisostomo (Grimani) à Venise	Pallavicino, <i>Vespesiano</i>	Deviens théâtre Malibran après rénovation en 1835. Existe toujours
1679	Capranica à Rome	Pasquini, <i>Dov'è Amore e Pietà</i>	D'abord privé, puis public à partir de 1695
1706	dei Fiorentini à Naples	T. di Mauro, <i>l'Ergastra</i>	Théâtre trad. depuis 1610
1710	S. Samuele (Grimani) à Venise	Ruggeri, <i>L'ingannator ingannato</i>	Théâtre trad. depuis 1655 ; opéra pour peu de temps
1724	della Pace à Naples	Vinci, <i>La moglie fedele</i>	Fermé en 1749
"	Nuovo à Naples	Opere-buffe de Veneziani, Orefice ou (et) De Falco	Détruit par un incendie en 1935
1737	S. Carlo à Naples	Sarro, <i>Achile in Sciro</i>	Existe toujours
1755	S. Benedetto à Venise	G. Cocchi, <i>Zoe</i>	deviendra théâtre Rossini. Démoli en 1951 pour construire un cinéma
1778	La Scala de Milan	Salieri, <i>l'Europa riconosciuta</i>	Existe toujours
1779	del Fondo, à Naples	Cimarosa, <i>Infedeltà fedele</i>	Aujourd'hui théâtre Mercadante
1792	La Fenice à Venise	Paisiello, <i>I Giochi d'Agrigento</i>	

Annexe 4

Gigantesque Gloire de Giacomo Torelli.

Décor sur toile pour les *Noces de Pelle et de Thetis* de Cavalli au San Cassian.



Annexe 5

Loge royale du théâtre San Carlo, Naples, 1737.



Annexe 6
Théâtre San Carlo, Naples, 2010.



Annexe 7

Le théâtre Filarmonico, Verone, 1720.



Annexe 8

Farinelli au théâtre Alibert, 1724. Dessin de Pier Leone Ghezzi.



Farinelli au théâtre Alibert, en 1724, dessin de Pier Leone Ghezzi.

Annexe 9

Farinelli dans *Catone in Utica*, 1729. Dessin d'A. M. Zanetti.



Farinelli dans *Catone in Utica*, 1729, (dessin d'A.M. Zanetti).

Annexe 10

Bernacchi dans *Mitridate re di Ponto* de Pasquali.

Joué au théâtre Giovanni Crisostomo en 1723. Dessin d'A. M. Zanetti.

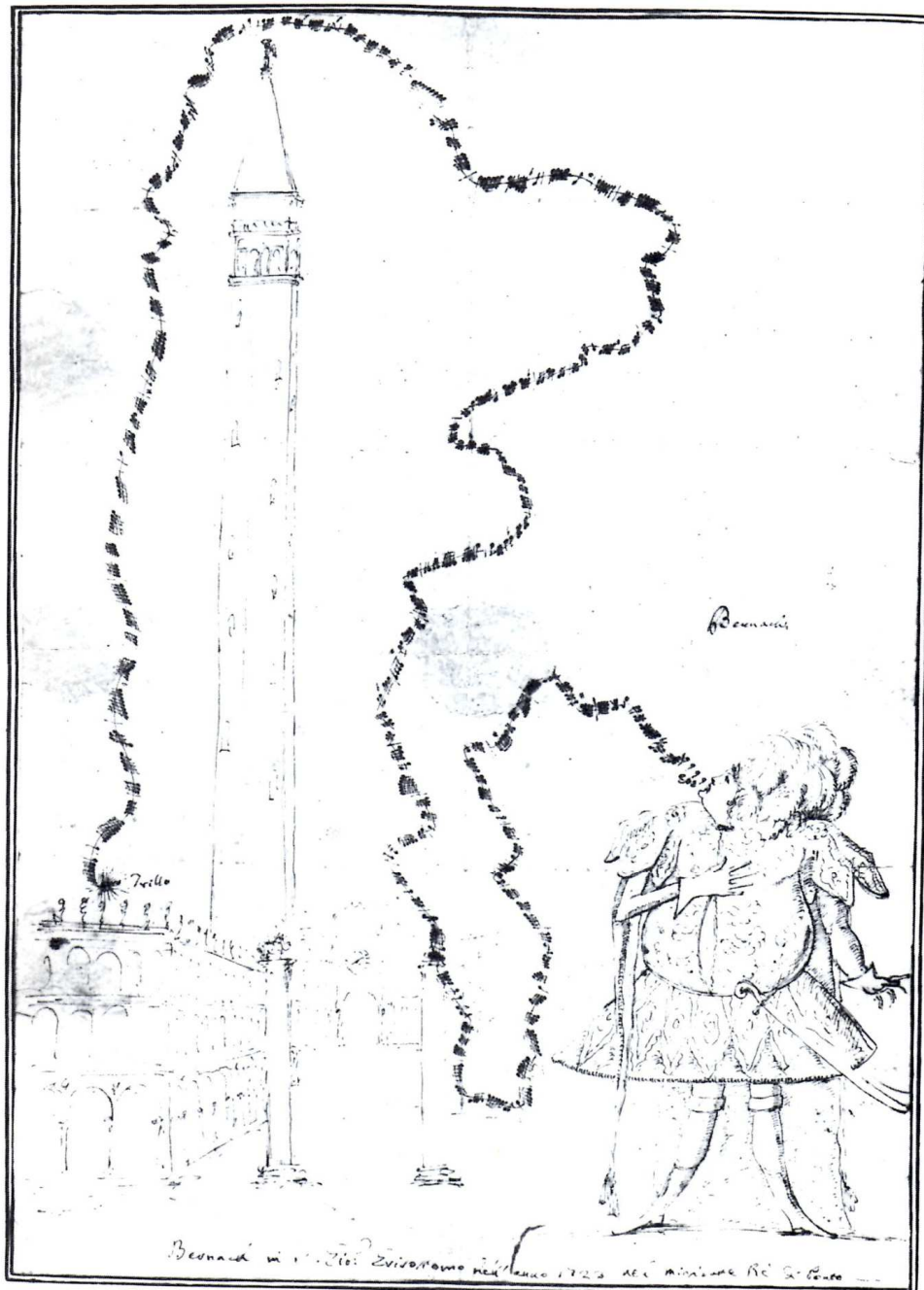


Table des matières

Remerciements	3
Sommaire	4
Introduction	6
PARTIE 1 - ETAT DES LIEUX DE L'OPÉRA ITALIEN À L'ÉPOQUE DE HAENDEL	11
CHAPITRE 1 – UN ART SOCIAL	12
Rôle social de l'opéra italien.....	14
Comportement d'écoute au XVIIIe siècle.....	15
CHAPITRE 2 – UN ART CODIFIÉ	18
Le récitatif	18
Des normes établies devenues inaltérables	20
CHAPITRE 3 – UN ART TOTAL	22
CHAPITRE 4 – UN ART ITALIEN	23
Ouverture des premiers théâtres publics	23
Diffusion de l'opéra italien en Europe	25
PARTIE 2 - VIRTUOSITÉ VOCALE DANS L'OPÉRA ITALIEN	28
INTRODUCTION : ORIGINES DE LA VIRTUOSITÉ BAROQUE	29
CHAPITRE 5 – LES CASTRATS.....	32
Engouement pour les castrats en Italie.....	33
Physionomie propice à la virtuosité.....	34
Formation musicale des castrats	36
CHAPITRE 6 – LE BEL CANTO	37
Origines du Bel Canto	37
Les principaux représentants du style bel canto à l'époque de Haendel	38
Déclin du Bel Canto.....	41
CHAPITRE 7 – L'ARIA	42
Une forme au service de la virtuosité : L'aria da capo.....	42
Un air au service du drame : L'aria di paragone	44
PARTIE 3 - LA VOCALITÉ HAENDÉLIENNE	47
INTRODUCTION	48
CHAPITRE 8 – HAENDEL : UNE VISION COMPLÈTE DE LA VOCALITÉ DU DÉBUT DU SIÈCLE.....	51
Haendel : compositeur nomade.....	51
L'influence de ses contemporains.....	53

CHAPITRE 9 – LA VIRTUOSITÉ AU SERVICE DU DRAME.....	57
Mise en valeur d'un mot porteur de sens	57
Equilibre structurel	58
Figuralisme	60
CHAPITRE 10 – LA VIRTUOSITÉ AU SERVICE D'UNE VOIX.....	63
L'asservissement du compositeur à l'interprète.....	63
Tirer profit de l'interprète	64
CONCLUSION	69
SOURCES	71
Table des annexes.....	75
Table des matières	86

RÉSUMÉ

L'opéra italien envahit l'Europe en ce début de XVIII^e siècle. Cet art social au départ créé pour les riches aristocrates se révèle dans les théâtres publics qui fleurissent un peu partout en Italie et sur le continent. Progressivement, la virtuosité est mise à l'honneur : plus qu'un drame, plus qu'une histoire, le public vient se divertir et écouter des voix surprenantes, notamment les grands castrats de l'époque. Le Bel canto voit le jour avec des compositeurs comme Vivaldi, Hasse ou Porpora, qui subliment la ligne vocale dans leurs opéras, laissant la plupart du temps l'orchestre au second plan. Sous l'envoutement de ses interprètes, l'opéra italien va jusqu'à oublier par moment son sens dramatique, la virtuosité devenant une fin en soi plus qu'un moyen de soutenir le texte. Haendel se positionne un peu à l'écart de ses contemporains quant à son rapport à l'interprète : il le considère comme un instrument parmi d'autres, et l'utilise en tirant parti de ses qualités, en mettant en valeur la technique vocale de chaque chanteur. Toutes les décisions lui appartiennent, et les traits virtuoses sont étudiés avec soin pour à la fois souligner le drame et sa structure, mais aussi la voix de l'interprète. Ainsi cette souveraineté du chanteur si critiquée dans de nombreux écrits est peut-être une servilité acceptée par le compositeur, qui œuvre avant toute chose à la perfection de son art.

MOTS CLÉS : Virtuosité, Opéra seria, Haendel, Italie, Bel Canto